

**LONDRES, CAPITALE DU POST-MODERNISME ?
Transformations des modèles et des pratiques de
l'architecture dans la culture britannique
à la fin du XXe siècle.**

THÈSE N° 6964 (2016)

PRÉSENTÉE LE 3 MAI 2016

À LA FACULTÉ DE L'ENVIRONNEMENT NATUREL, ARCHITECTURAL ET CONSTRUIT
LABORATOIRE D'ARCHITECTURE ET MOBILITÉ URBAINE
PROGRAMME DOCTORAL EN ARCHITECTURE ET SCIENCES DE LA VILLE

ÉCOLE POLYTECHNIQUE FÉDÉRALE DE LAUSANNE

POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR ÈS SCIENCES

PAR

Nicolas Bruno JACQUET

acceptée sur proposition du jury:

Prof. L. Ortelli, président du jury
Prof. I. Lamunière, directrice de thèse
Prof. V. Picon-Lefebvre, rapporteuse
Prof. J.-L. Violeau, rapporteur
Prof. B. Marchand, rapporteur



ÉCOLE POLYTECHNIQUE
FÉDÉRALE DE LAUSANNE

Suisse
2016

The advantage of the dynamism of the London architectural scene seems rather ignored by historians and theorists. Not only is London absent from the grand narrative of modernity, but it is also denied the status of avant-garde, although since the 1960s, the British capital has been one of the main testing grounds of the renewal of forms and architectural ideas. The emergence of the notion “post-modernism” at the turn of 1970s, initiated within the London specialized publishing, confirms this central role.

This theoretical notion was created by the historian Charles Jencks (whose professor was Reyner Banham, initiator of the New Brutalism with Alison and Peter Smithson) as an alternative to modernism. It has transformed the architectural scene by establishing the return of historicism, the great moral taboo of a modernity based essentially on functionalism.

This theoretical revolution, however, did not occur without causing grotesque postures, fueling a debate exacerbated and soon disrupted by the controversial speech of Prince Charles, who became the spokesman of the traditionalists. The impact in the media of this “post-modern affair” has led to believe in the manifestation of a crisis of legitimacy and of reception for the work of architects, in the context of heated debates concerning the cancellations of three major architectural and urban planning competitions for the capital city – the extension of the National Gallery on Trafalgar Square, the No.1 Poultry programme in the City, the redesigning of Paternoster Square near St Paul’s Cathedral.

This intense sequence of the reappraisal of modernism has led to the deregulation of the modern discourse by problematizing the architect’s responsibility in the creation of the built environment and by forcing to reconsider the challenges of integrating radicalism in a located environment. In this, the question of “post-modernism” problematizes the foundations and the revival of a specifically British culturalist approach, as an alternative to the progressive model that has guided the idea and the act of modernity.

KEYWORDS:

Accommodation, Aesthetic, Architecture, Culturalism, Eclectism, Englishness, Environment, Ethic, Historicism, Identity, London, Modernism, Modernity, New Brutalism, Picturesque, Post-Modern, Post-Modernism, Radicality, Responsibility, Style, Town Planning, Townscape.

PERSONALITIES:

Reyner **B**anham, Peter **C**arter, Gordon **C**ullen, Terry **F**arrell, Norman **F**oster, Charles **J**encks, Léon **K**rier, Ludwig **M**ies van der Rohe, Peter **P**alumbo, Nikolaus **P**evsner, Richard **R**ogers, Denise **S**cott Brown, John **S**impson, Alison and Peter **S**mithson, James **S**tirling, Quinlan **T**erry, Margaret **T**hatcher, Robert **V**enturi, HRH The Prince of **W**ales (**C**harles), William **W**hitfield.

** Les traductions de cette thèse, de l'anglais au français, ont été réalisées par l'auteur.*

Cette thèse est dédiée à Claude Loupiac.



Thanks,

I especially want to thank Professor Ines Lamunière for her support, her wise approach and the commitment she has shown me throughout these years.

I thank Professor Luca Ortelli, Professor Jacques Lévy, and Claude Massu and Claude Loupiac who opened many doors of thought.

Many people have joined this long path toward clarity, my close friends, Aurelia Devoit, Bruno Archinard, Maxime Tassin and Joële Bajolle for her wise corrections and her sagacity. I testify my affection to Gregory Pouchkine, who hosted me in London repeatedly during my researches. My thanks also go to Nancy Thorne, archivist of the Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Denise Scott Brown and Renata Guttman Canadian Centre for Architecture. I give a special thought to my editor Patrick Bardou to show him my gratitude for his support in the development of my theoretical thinking.

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Madame la professeure Inès Lamunière pour son soutien, pour son regard avisé et pour l'engagement qu'elle m'a témoigné tout au long de ces années.

Je remercie le professeur Luca Ortelli, le professeur Jacques Lévy, ainsi que Claude Massu et Claude Loupiac qui m'ont ouvert bien des portes de la pensée.

De nombreuses personnes ont accompagné ce long cheminement vers la clarté, mes proches, Aurelia Devoit, Bruno Archinard, Maxime Tassin et Joële Bajolle pour ses corrections si avisées et sa sagacité ; je témoigne toute mon affection à Gregory Pouchkine, qui m'a hébergé à Londres à plusieurs reprises pour mes recherches. Mes remerciements vont aussi à Nancy Thorne, archiviste de l'Architectural Archives of the University of Pennsylvania, Denise Scott Brown et Renata Guttman du Centre Canadien d'Architecture. J'adresse une pensée toute particulière à mon éditeur Patrick Bardou pour lui témoigner de ma reconnaissance pour son soutien dans le développement de ma pensée théorique.

SOMMAIRE

Summary



LONDRES, LA FACE CACHÉE DE LA MODERNITÉ	12
SYNTHÈSE SUR LA QUESTION	19
MÉTHODOLOGIE	20
PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME	27
→ NEW BRUTALISM : LA RÉVOLUTION MORALE DES JEUNES GENS EN COLÈRE	28
→ L'ART DU TOWNSCAPE : PERMANENCE ET RÉACTUALISATION DE LA SENSIBILITÉ DU PITTORESQUE	42
→ 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : L'EFFONDREMENT DE LA LÉGITIMITÉ DU MODERNISME	59
1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)	79
→ GET IT RIGHT CHARLIE : CHARLES JENCKS, L'ÉTUDIANT MAUDIT DE REYNER BANHAM	80
→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : LE RETOUR DU FORMALISME, DE L'HISTOIRE ET DE LA COULEUR	95
→ L'ART DU COLLAGE SURREALISTE : LA CLORE GALLERY SELON JAMES STIRLING (1982-87)	113
2. COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL	125
→ 1984 – PREMIER DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX	126
• Concours pour l'extension de la National Gallery ou l'affaire du furoncle (1981-85)	130
• Mansion House Square ou le crime de la hauteur de Mies van der Rohe (1981-85)	143
→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE : UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89)	153
→ NEW WAVE MONARCHY : RÉGIME D'ENGAGEMENT POLITIQUE À L'ÂGE DU THATCHERISME	171
3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES	187
→ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) – L'ŒUVRE TESTAMENTAIRE D'UN ARCHITECTE ÉPRIS DE LIBERTÉ	188
→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) – L'EXPERIMENTATION DE LA THÉORIE DU HANGAR DECORÉ	200
→ PATERNOSTER SQUARE – LA RADICALITÉ AU-DELÀ DE LA PROBLÉMATIQUE DU STYLE	215
• La route du néoclassicisme de Richmond à la City : le rêve nostalgique du prince (1984-95)	216
• Le compromis de Cambridge : la cité mémorielle de William Whitfield (1996-2003)	233
COMPLÉMENT D'ENQUÊTE : DÉMYSTIFIER LE « POST- »	245
→ LE POST-MODERNISME, UNE IDÉE CRITIQUÉE À L'ÉPREUVE DU TEMPS	246
→ LE PRINCE CHARLES EST TRADITIONALISTE ET NON POST-MODERNISTE	264
→ DIFFÉRENCIER LE POST-MODERNISME DU CONCEPT DE POSTMODERNITÉ	274
L'ENSEIGNEMENT DE LONDRES : LE CULTURALISME COMME EXPÉRIENCE DE LA MODERNITÉ	292
ANNEXES	305
→ REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE DES CERCLES D'INFLUENCES	307
→ CHRONOBIBLIOGRAPHIES	308
• Charles, HRH The Prince of Wales	311
• National Gallery of British Art's extension – London / The Clore Gallery (Stirling & Wilford)	323
• Mansion House Square of Mies van der Rohe – City of London / No. 1 Poultry (Stirling & Wilford)	327
• National Gallery's extension – London / Furoncle (ABK) + The Sainsbury Wing (VSBA)	332
• Paternoster Square's redevelopment – City of London (ARUP) + (Prince's TEAM) + (Whitfield & Partners)	339
• Millenium Tower Project – City of London / Swiss Re Building (Foster & Partners)	347
• Publications et débat sur le terme du « post-modernisme » dans la presse spécialisée anglo-saxonne	350
→ BIBLIOGRAPHIE DES SOURCES JOURNALISTIQUES PAR CHAPITRE	358
→ BIBLIOGRAPHIE DES SOURCES LITTÉRAIRES	391
→ TROIS DISCOURS DU PRINCE DE GALLES	402
• Pour le 150 ^{ème} anniversaire du Royal Institute of British Architects à Hampton Court Palace (30 mai 1984)	403
• Pour le dîner annuel du Corporate of London Planning and Communication à Mansion House (1 ^{er} déc. 1987)	408
• Pour l'inauguration de l'Institute of Architecture of London à St-James's Palace (30 janvier 1992)	418
CAHIER DES ILLUSTRATIONS PAR CHAPITRE	425



Photomontage réalisé à partir de la vue en papier machée de Sara Drake (Globopato on Flickr) en 2005.

“Because it is the triumph of a lack of planning – both for good and bad. It’s chaos – and whether you say that with a gasp of despair or glee or both is up to you. Whereas Paris is the success of a single overarching monomaniacal topographic vision, London is a chaotic patchwork of history, architecture, style, as disorganised as any dream, and like any dream possessing an underlying logic, but one that we can’t quite make sense of, though we know it’s there. A shoved-together city cobbled from centuries of distinct aesthetics disrespectfully clotted in a magnificent triumph of architectural philistinism.”

« Parce que c’est le triomphe d’un manque de planification – à la fois pour le meilleur et pour le pire. C’est le chaos – que vous le disiez avec un soupir de désespoir ou de joie, ou les deux à la fois, c’est à vous de décider. Alors que Paris incarne le succès d’une vision topographique monomaniacale unique et globale, Londres est un patchwork chaotique de l’histoire, de l’architecture et des styles, aussi désorganisé que tout rêve, et comme tout rêve possédant une logique sous-jacente à laquelle on ne peut pas tout à fait donner un sens, tout en sachant qu’il en a un. Une étrange composition urbaine disparate pavée de siècles d’esthétiques distinctes irrespectueusement agglomérées dans un magnifique triomphe de philistinisme architectural. »

China Miéville, *London’s Overthrow* (Saqi Press, 2012)



LONDRES, LA FACE CACHÉE DE LA MODERNITÉ

London, the dark side of modernity

Explorant l'imaginaire londonien, l'écrivain China Miéville retranscrit dans ses fictions cette incroyable impression d'hétérogénéité, et même parfois de désordre, qu'offre le paysage de la capitale britannique. Londres possède ses propres codes architecturaux, ses propres logiques organisationnelles. La ville ne répond pas aux principes d'un urbanisme structuré, façonné par une utopie directrice et une main de fer. Les puissances de la modernité semblent l'avoir façonnée dans le respect du particulier.

La tradition littéraire véhicule l'image d'une cité à l'antithèse de la cité moderne idéale – la « *Babylone noire*¹ » – le contre-modèle de la modernité qui agit comme un repoussoir. Victor Hugo l'oppose à la « *Babylone lumineuse* » qu'est Paris, ville structurée et harmonieuse suivant sa pensée ; cette capitale française où le chaos a été dompté par l'imposition d'une trame unificatrice, où l'architecture devient un décor de l'entreprise de rationalisation du corps urbain. Quant à l'urbanisme londonien, en apparence spontané, il offre ses compromis, sa fantaisie et ses contradictions pour mieux affirmer l'idée que la modernité peut s'exprimer dans le respect de l'hétérogénéité.

Certes, la volonté de laisser libre court à l'initiative privée explique la nature singulière des formes architecturales et, elle consacre l'urbanisme comme une science douce de l'aménagement lorsqu'est privilégiée la méthode de réadaptation plutôt que la *tabula rasa*. Ainsi, Londres serait l'incarnation d'une autre forme de modernité qui ne nie pas le passé dans la projection de la nouveauté. Et si les spécialistes n'ont jamais réellement mesuré la portée de cette approche alternative de fabrication de la ville, c'est peut-être, plus simplement, qu'une

¹ Qualificatif fondateur d'une description de Londres par Victor Hugo : « William Shakespeare », in *Œuvres complètes: Philosophie*, Paris : éd. J. Hetzel & A. Quantin, 1882, p. 18.

² Gareth Stedman Jones, « L'importance de Londres dans l'histoire de la Grande-Bretagne contemporaine » (trad. Florence Goujon), Dossier, *Genèses I*, sept. 1990 (p. 47-57), p. 47.

telle approche ne peut fournir un modèle utopique clair et exportable ; la nature de l'urbanisme londonien consacre l'art pragmatique du diagnostic et du dialogue entre les parties, ainsi que des esthétiques. Il n'est guère surprenant de voir ce paysage urbain être façonné par les antagonismes entre styles et formes, comme si Londres était un « livre ouvert » sur les pages les plus créatrices de l'histoire de l'architecture.

Londres n'a cependant jamais été considérée comme un modèle de modernité par les historiens, non pas par un déficit de curiosité de la part des observateurs, mais peut-être davantage parce que cette ville n'est pas perçue comme ayant été façonnée par l'idéologie triomphante du « progrès » ; cette idéologie moderniste qui guide l'acte de rationalisation et le perfectionnement du corps urbain avec pour objectif le bon fonctionnement et le mieux-être. Pire, Londres apparaît comme un espace de non-expérience de la radicalité ; le statut de capitale d'avant-garde n'est que secondaire, périodique et éphémère.

Ce dernier constat se retrouve dans tous les champs de la science historique. Comme le rappelle Gareth Stedman Jones, les historiens insulaires n'auraient dit « *étonnamment que peu de choses*² » à propos de Londres, alors que la capitale britannique a été la première métropole de l'histoire moderne, le cœur d'un empire colonial et industriel planétaire, et qu'elle demeure toujours un des principaux lieux de création de la richesse mondiale. Depuis toujours, le théâtre de la modernité semble avoir été exogène. Londres serait ainsi un foyer contrarié de la modernité, un élément « *passif qui, tantôt fait obstacle, tantôt se soumet à des changements provenant d'ailleurs*³ ».

Le paysage des rives de la Tamise est cependant le plus éloquent des témoignages. Rien ne semble arrêter le goût du renouvellement des formes, où les masses nouvelles jouent des effets de contraste entre les édifices historiques préexistants. À chaque étape de son histoire moderne, de son développement urbanistique récent, cette impression que Londres se complète, se recrée dans une riche symbiose chaotique qui offre des visages multiples de radicalité.

L'étincelle de notre modernité ne pourrait d'ailleurs être autre que londonienne : à défaut du statut de place d'avant-garde, certains ouvrages spécialisés d'histoire de l'architecture moderne accordent à la ville le rôle de foyer d'une première révolution, le récit s'attachant à consacrer le *Crystal Palace* de la *Great Exhibition* de 1851 comme le premier manifeste d'une architecture embrassant et assumant sans retenue la technologie industrielle ; le *Crystal Palace* comme le temple de la modernité où la noble pierre a pour la première fois laissé place à la légèreté aérienne et pleine de promesses du métal. Aujourd'hui, des totems surgissent aux quatre coins du ciel. Le grand dôme de la cathédrale *St Paul* de Christopher Wren (1675-1710) qui culmine à cent onze mètres (le deuxième plus grand dôme d'Europe après celui de Saint-Pierre de Rome)

² Gareth Stedman Jones, « L'importance de Londres dans l'histoire de la Grande-Bretagne contemporaine » (trad. Florence Goujon), Dossier, *Genèses I*, sept. 1990 (p. 47-57), p. 47.

³ *Ibidem*.

flotte parmi les tourelles-sentinelles de la City, parmi les silhouettes des gratte-ciel, où l'expressionnisme du « *High-Tech* » s'allie à la fantasmagorie de la verticalité et de l'hétérogénéité, réunissant les modernités du passé à notre présente civilisation techniciste. C'est un même élan qui frappe le regard, celui de l'audace.

À l'approche paysagère globale succède l'exploration territoriale : arpentant la grisante cité, le piéton sera frappé par les contrastes des styles et les mariages nombreux entre le vieillissant et le peu usé, par les tendances clairement historicistes de nombreux édifices, qu'ils soient des immeubles d'habitation, des édifices infrastructurels ou des complexes commerciaux et tertiaires. Tous les styles architecturaux se bousculent et cohabitent fièrement, comme si personne ne se souciait du manque de cohérence. Et ce qui surprendra le plus l'observateur, c'est la sensation de cette permanence, celui du foisonnement qui ne semble pas avoir été contrarié par les modèles normatifs de la modernité ni du modernisme, quoique de grandes parties de la ville aient été détruites durant la Seconde Guerre mondiale et sujettes à de vastes transformations ultérieures. Cette diversité formelle ne peut à elle seule reposer sur le seul et supposé effet du libéralisme, ou bien sur le déterminisme du prétendu excentrisme britannique qui serait contenu dans l'essence même de l'*Englishness*, de la « britannicité » (l'identité britannique). Londres est la scène d'un théâtre modernite où se mélangent les genres. Le tableau visible offert au regard est celui de l'éclectisme.

Ville aux mille visages, port au cœur d'un empire qui a dominé les mers et les terres, la capitale britannique se projette comme un carrefour culturel et un creuset de la diversité architecturale, dont les différentes expressions historiques cohabitent pour produire une image ouverte de la ville. Dès lors, l'expérience urbaine légitime une autre vision de la modernité, celle d'une radicalité qui ne nie pas les fondements culturels et identitaires dans la production d'une architecture située.

Décrire cette autre capitale de la modernité, c'est, en somme, un peu renouer avec la démarche critique d'analyse du « manhattanisme » mis en œuvre par l'architecte Rem Koolhaas dans son *New York délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan* (publié sous le titre *Delirious New York*, 1978), selon l'analyse qui met avant l'expérience surréaliste⁴ de l'artiste Salvador Dalí dans sa conquête de « Gotham City » au début des années 1940, en l'opposant à celle pratiquée en parallèle par Le Corbusier. Et c'est justement une telle démarche qui guidera nos pas dans la capitale britannique pour entrevoir la dimension récréative de notre culture de la radicalité attachée à l'idée de modernité.

Londres questionne effectivement la place et la légitimité du « culturalisme⁵ » pour le projet moderne. Elle nous oblige à rouvrir la boîte de Pandore du modernisme où sont enfermés tous

⁴ Voir aussi : Rem Koolhaas, "Dali and Le Corbusier: The Paranoid-Critical Method", *Architectural Design*, no. 3, 1978, p. 153-164.

⁵ Le culturalisme est un courant de l'anthropologie né aux États-Unis dans les années 1930 pour rendre compte du phénomène de l'intégration sociale des individus, en mettant en évidence l'influence prépondérante de la culture, de l'identité et des habitudes culturelles d'éducation sur la personnalité dans une société donnée. La

les « maux » de la tradition condamnée, demeurés dans les décombres du XIX^e siècle suite à l'avènement de la nouvelle figure progressiste de l'architecte-ingénieur.

À la fin du dernier millénaire, Londres a pourtant connu une véritable révolution architecturale et idéologique visant à s'affranchir de l'idéologie fonctionnaliste (du modernisme) jugée contraignante et contreproductive, en particulier, à partir de l'année 1974, date où le critique et journaliste Malcolm MacEwen publia son pamphlet *Crisis in architecture* (aux éditions RIBA). Cette condamnation n'a toutefois pas conduit à un retour pur et simple à la tradition. C'est un peu comme si l'architecte-ingénieur avait été forcé, autant par son autocritique que par la pression de la critique, à abandonner ses certitudes esthétiques pour mieux réaffirmer sa capacité à produire de la singularité intégrée.

Depuis le début des années 1960, Londres est le siège de l'explosion de tous les cadres qui structurent l'identité et l'idéologie du fait moderne. Architecturalement, cette déconstruction s'inscrit sur les pas de l'émergence d'un mouvement critique et esthétique alternatif, le « post-modernisme », suivant une dynamique médiatique sans précédent dans l'histoire de l'architecture. Les deux dernières décennies du XX^e siècle sont fascinantes de ruptures et de déstabilisations des cadres culturels établis : *Bang! A History of Britain in the 1980s* (2014), c'est ainsi que Graham Stewart (l'historien officiel du *Times*) a intitulé son essai sur les pas de Andy McSmith et *No Such Things as Society: a history of Britain in the 1980s* (2011), afin de broser une histoire de cette turbulente et vibrante époque révolutionnaire que l'on associe à l'ère politique du thatchérisme.

Partout dans Londres, des édifices à la mode historiciste ont surgi, ceci sans que leurs créateurs n'en éprouvent aucune forme morale de culpabilité... si l'on pense justement aux fondements éthiques de la culture moderniste qui condamnait toute forme d'allégeance aux styles du passé. La scène architecturale londonienne est devenue un des principaux foyers de ce mouvement militant faisant du retour à l'histoire le moyen de renouer avec une réception positive de la radicalité architecturale.

À ce titre, on n'aura jamais autant parlé de « post-modernisme » qu'à Londres et qu'en Angleterre, plus manifestement encore qu'aux États-Unis d'Amérique ou qu'en Italie (autres foyers du mouvement), certainement parce que l'initiateur de la notion est un Londonien : Charles Jencks, historien américain s'est installé à Londres au début des années 1960 et son essai *Le langage de l'architecture post-moderne* (1977) est devenu un best-seller. Dans le domaine de l'architecture, cet ouvrage a complètement bousculé notre contemporanéité. Et dans sa lignée, l'événement de la première Biennale d'architecture de Venise en 1980 – « La présence du passé » – a donné une audience internationale à une notion qui incarne dorénavant le retour à

théoricienne et historienne Françoise Choay, dans *L'urbanisme utopies et réalités : Une anthologie* (1965), s'appuie sur le concept pour présenter les courants de pensée qui positionnent une modernité intégratrice des problématiques culturelles et identitaires. Voir sur le concept anthropologique originel : Ruth Benedict, *Patterns of culture* (2005 [1934]) ♦ Ralph Linton, *The Study of Man* (1965 [1936]) ♦ Jerry D. Moore, *Vision of culture: an introduction to anthropological theories and theorists* (1997).

l'historicisme, pratique assumée par une nouvelle avant-garde libérée des dogmes moraux du modernisme.

Cette transformation du discours et des pratiques n'est cependant pas seule attachée au monde des spécialistes. Elle est allée à la rencontre des attentes silencieuses qui s'exprimaient dans société civile pour la valorisation d'une architecture plus située, moins élitiste et moins turbulente... une architecture qui véhicule à nouveau les codes identitaires de la société et ses représentations communes.

Le fort engouement médiatique pour le mouvement n'est pas allé sans provoquer des postures caricaturales et antagonistes au sein de la profession sur l'enjeu de la radicalité esthétique. Mesurant l'extraordinaire foisonnement d'articles et de publications qui entoure certaines réalisations controversées des deux dernières décennies du XX^e siècle, il semble nécessaire d'appréhender la nature d'une situation de « crise » pour caractériser le phénomène du « post-modernisme » qui a donné naissance à une séquence de flottement idéologique, où les cadres et les principes de la modernité ont été mis à l'épreuve.

En 1984, l'irruption du prince Charles dans ce débat, militant en faveur du retour pur et simple à la tradition, a exacerbé les positionnements et la dynamique de « crise idéologique » jusqu'à circonscrire ; le premier discours du prince⁶ devant une centaine d'architectes et de spécialistes réunis au palais de *Hampton Court* pour fêter le 150^{ème} anniversaire du *Royal Institute of British Architects*⁷ (RIBA) a provoqué un tollé ; le prince a tout simplement condamné l'*establishment* architectural pour rappeler chacun à ses responsabilités et à ses devoirs... Ce discours a entraîné une réaction en chaîne dont le premier dommage collatéral fut l'annulation de la proposition lauréate des architectes de l'ABK pour l'extension de la *National Gallery* sur *Trafalgar Square*.

Les réquisitoires successifs du prince ont, ainsi de suite, donné l'impression d'une profession placée sous « tutelle », profondément questionnée sur les modalités d'exercice du métier. Confrontée à l'exacerbation des positionnements entre le regain de légitimité de la vision traditionaliste et l'héritage d'un modernisme esseulé, la profession semble comme avoir été forcée de revisiter sa façon de se penser *moderne* et sa façon d'envisager la fabrication de l'environnement bâti.

⁶ Voir en annexe : Discours prononcé par Charles (*HRH The Prince of Wales*) à l'occasion du 150^{ème} anniversaire du *Royal Institute of British Architects* à *Hampton Court Palace* (30 mai 1984).

⁷ *The Royal Institute of British Architects* (RIBA) est une association professionnelle d'architectes regroupant membres britanniques et professionnels du monde entier. Elle fut fondée en 1834 par les architectes, Philip Hardwick, Thomas Allom, Donthorne William, Thomas Leverton Donaldson, John Buonarotti Papworth et Thomas de Grey, dans le but de favoriser les échanges et l'excellence dans la profession. RIBA fédère 40.500 membres dans le monde entier et a largement diversifié ses initiatives en terme de prospective, de publication, d'éducation et de médiation.

Trois grandes affaires (ou controverses) architecturales et urbanistiques ont particulièrement caractérisé les antagonismes de cette séquence :

- (1), le programme tertiaire du No. 1 Poultry (1981-98) au carrefour *Bank* de la City conduit par l'architecte James Stirling, suite à l'abandon, en 1984, du projet de gratte-ciel dessiné par Ludwig Mies van der Rohe ;
- (2), l'extension muséographique de la National Gallery (1981-91) finalement réalisée sur une conception de l'architecte américain Robert Venturi suite à l'annulation du lauréat ABK en 1984 ;
- (3), le réaménagement du quartier de Paternoster Square (1986-2003) limitrophe de la cathédrale *St Paul*, programme plusieurs fois abandonné et finalement conduit par l'architecte William Whitfield.

Ces trois opérations ont confronté les différents positionnements critiques, en plaçant au centre du débat la problématique apparente du style, mais aussi et surtout de l'intégration de la modernité dans l'environnement paysager historique. Ce ne sont pas des dizaines mais des centaines d'articles et de publications qui témoignent des enjeux de cette « crise de modèle opératoire » qui saisit Londres à la fin du XX^e siècle. Et, ceci, par une production littéraire et journalistique sans commune mesure si l'on tient comparaison avec les autres centres mondiaux de production architecturale, comme par exemple, Paris, où seule la polémique de la construction de la pyramide de verre de I. M. Pei (dans le cadre du programme d'extension et de transformation du Grand Louvre) est de même nature ; à ce sujet, seule une quinzaine d'articles sérieux dans la presse spécialisée parisienne sont à dénombrer.

C'est la raison pour laquelle, l'étude du cas londonien est fondamentale, en tant qu'analyse d'un « moment » culturel central pour la destinée de l'histoire moderne, ainsi qu'assez logiquement pour l'histoire de l'architecture britannique. Il s'agit d'étudier un milieu professionnel et la réception d'initiatives ou de réalisations ; un « espace critique » où les réseaux éditoriaux et la presse spécialisée entrent en dynamique avec l'opinion publique, ainsi que la sphère décisionnelle du politique.

Dès lors, à défaut de prétendre être cette place de l'avant-garde, Londres ne serait-elle pas la capitale du post-modernisme ? Comment dès lors appréhender cette réalité ? Le post-modernisme équivaldrait-il à cette profonde « crise » d'identité de la modernité elle-même, dont le cas londonien serait l'épicentre ? Ou bien, le post-modernisme ne serait-il pas un phénomène moderne lui-même qui symboliserait une étape importante dans la transformation de la modernité opératoire ?

Cette recherche consistera ainsi à analyser un milieu, à évaluer la réception d'une idée, afin de mesurer la réalité de cette supposée « crise » de conscience pour l'architecture. Elle permettra surtout d'évaluer l'impact du « post-modernisme » pour déterminer s'il correspond ou non à un concept central redéfinissant la nature même de la radicalité et de la modernité en architecture.

La question posée est celle de la validité du post-modernisme comme concept : doit-on l'appréhender comme l'incarnation architecturale d'une « condition postmoderne » de la société, ou, doit-on, plus simplement, le circonscrire en tant que simple notion manipulée par des acteurs afin de fabriquer un concept qui puisse incarner le phénomène de dérégulation à l'œuvre dans la façon de faire de l'architecture par le renouveau de l'historicisme et la prise en compte des problématiques d'intégration à l'environnement ? En somme, le post-modernisme est-il un concept central ou n'est-il rien d'autre qu'une expression journalistique qui s'attache à crédibiliser théoriquement une mode stylistique subversive en architecture ?

Appréhender ce moment de culture imposera nécessairement de mettre à distance les jugements communs sur le caractère réactionnaire du « post-modernisme », des jugements qui amalgament les démarches et tendent à rendre les expressions historicistes synonymes d'une désintégration du fait moderne et d'une perte de croyance dans le déterminisme de l'Histoire. Il est à ce titre difficile de légitimer le positionnement critique de Bruno Zevi qui dénonça (parmi les premiers) dans son essai *Le Langage moderne de l'architecture* (1973) ce retour à des formules historicistes comme une régression, en déplorant la dégénérescence de la modernité et la fin du cycle de l'avant-garde qui ramèneraient inexorablement l'architecture « vers des archétypes beaux-arts rabattus⁸ ».

Si la modernité est bien un « projet inachevé⁹ », au sens développé par le philosophe allemand Jürgen Habermas, ce projet ne peut pas être déterminé ni déterministe. La place londonienne est à juste titre le principal lieu d'expérience d'une alternative au modèle progressiste. Dès lors, cette thèse vise le questionnement de ce phénomène de « retour de l'histoire » en architecture en tant que problématique fondamentale : le « post-modernisme » est-il une alternative théorique et méthodologique crédible pour guider l'enjeu de l'intégration de la radicalité et de la modernité en milieu situé ?

⁸ Bruno Zevi, *Le langage moderne de l'architecture* (1991 [1973]), p. 13.

⁹ Jürgen Habermas, « La modernité inachevée » (trad. Par G. Raulet), *Critique* (1981).



SYNTHÈSE SUR LA QUESTION

Synthesis on the issue

L'intérêt du dynamisme de la scène architecturale londonienne est plutôt ignoré par les historiens et les théoriciens. Non seulement, Londres est presque absente du grand récit de la modernité, mais le statut de place d'avant-garde lui est dénié, ceci bien que depuis les années 1960 la capitale britannique soit l'un des principaux lieux d'expérimentation du renouvellement des formes et des idées architecturales. L'émergence du « post-modernisme » au tournant des années 1970, initié au sein de l'édition spécialisée londonienne, conforte ce rôle central.

Cette notion théorique a été créée par l'historien Charles Jencks (élève de Reyner Banham, initiateur du *New Brutalism* avec Alison et Peter Smithson) comme une alternative au modernisme. Elle a profondément transformé la scène architecturale en consacrant le retour de l'historicisme, le grand tabou moral d'une modernité essentiellement fondée sur le fonctionnalisme.

Cette révolution théorique n'est pas allée sans provoquer des postures caricaturales, alimentant un débat exacerbé, bientôt perturbé par les discours controversés du prince Charles qui se fit le porte-parole des traditionalistes. Les conséquences médiatiques de cette « prise de position » ont laissé croire à la manifestation d'une crise de réception et à la mise en cause de légitimité des architectes, ceci dans le contexte des vives polémiques qui ont entouré les annulations de trois concours architecturaux et urbanistiques majeurs pour la capitale – l'extension de la *National Gallery* sur Trafalgar Square, le programme du *No.1 Poultry* dans la City, la refonte de *Paternoster Square* près de la cathédrale *St Paul*.

Cette séquence intense de remise en question des fondements de la modernité a conduit à la dérégulation du discours moderne en problématisant la responsabilité de l'architecte dans la création de l'environnement bâti et en imposant la reconsidération des enjeux de l'intégration de la radicalité en milieu situé. En ceci, la question du « post-modernisme » conduit à problématiser la réactualisation d'une approche culturaliste spécifiquement britannique, comme alternative au modèle progressiste qui a guidé, pour l'essentiel, l'idée et l'acte de modernité.



MÉTHODOLOGIE

Methodology

L'étude repose sur une observation d'un panorama de réalisations architecturales couvrant les deux dernières décennies du XX^e siècle. Le logement social n'apparaît pas être un enjeu majeur ; à la suite de l'élection de Margaret Thatcher en mai 1979, la promotion de la maison individuelle et l'encouragement à l'accession à la propriété s'appuie sur *The Right to Buy* institué par *The Housing Act* de 1980. Le contexte est défavorable aux architectes, ce qui explique le peu de réalisations d'envergure durant les deux décennies.

Londres connu par contre un fort phénomène spéculatif dans le secteur de l'immobilier tertiaire consécutif au fameux « *Big Bang* », la dérégulation financière et bancaire promulguée en 1985 par le gouvernement afin d'encourager la financiarisation de la capitale¹⁰. Le boom qui s'ensuivit dans les années 1985-87 (précédant le krach boursier du 19 octobre 1987) puis, dans les années 1990, à un rythme accéléré de croissance, explique en grande partie l'importance des opérations immobilières tertiaires de modernisation et de renouvellement.

En parallèle, on dénombre peu de grands chantiers publics, ce phénomène relevant de restrictions budgétaires¹¹ dans le domaine de la culture, engagées par l'obligation d'autofinancement (*The 1981 UK budget*) ; on dénombre seulement deux grands programmes muséographiques dans la capitale sous les mandats de Margaret Thatcher, qui ne correspondent qu'à des extensions, celle de la *National Gallery* et celle de la *Tate Britain*.

Les programmes architecturaux d'intérêt qui vont donc servir de cas d'études ont été sélectionnés à partir de l'observation sur le terrain et de l'analyse d'ouvrages synthétiques comme *Discovering London's Buildings* (2009) de John Bold et Tanis Hinchcliffe.

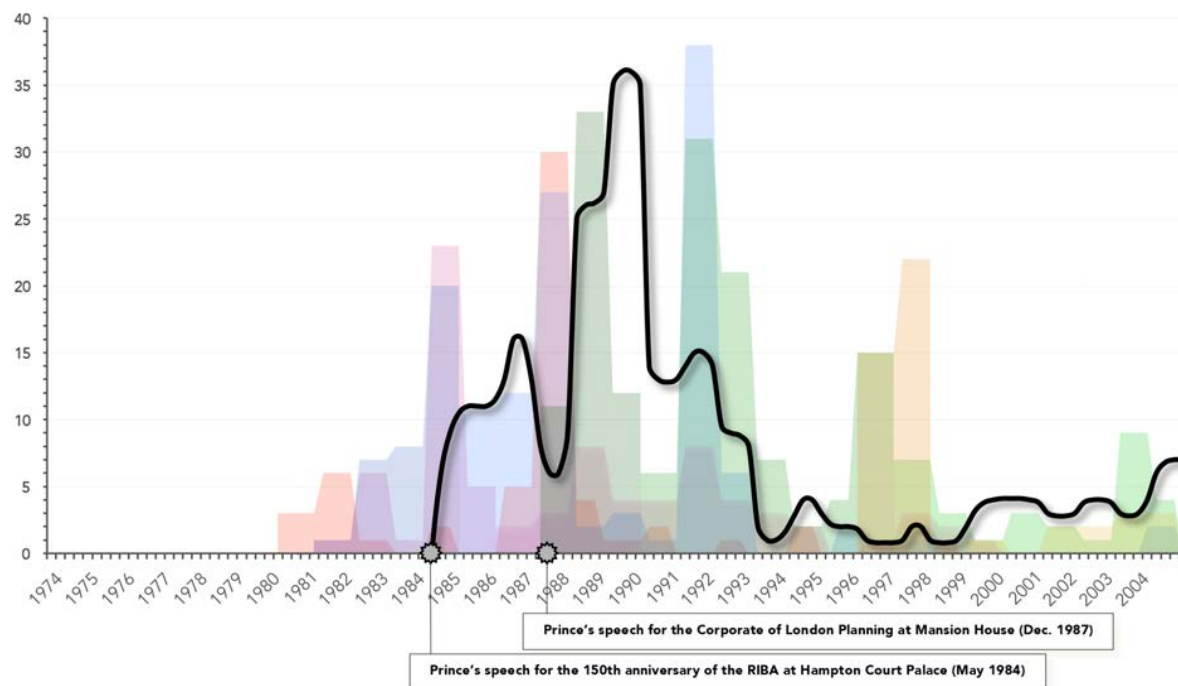
¹⁰ De 1986 à 2006 le volume d'actions échangées sur la place londonienne a augmenté de 1.500%, passant de 161 milliards à 2.496 milliards de livres en 2006 ; voir sur le sujet : Danny Fortson, "The day Big Bang blasted the old boys into oblivion", *The Independent* (2006 October 29) ♦ Susan Fainstein, Michael Harloe, « Reprise et récession dans les villes internationales : Londres et New-York à l'ère contemporaine », *Espaces et Sociétés* (1995) ♦ Andrew Saint, Charlotte Ellis, Martin Meade, *Londres* (1991).

¹¹ Voir sur le sujet : Véronique Riches, *L'économie britannique depuis 1945* (1992).

Une centaine de réalisations ont été testées grâce à l'utilisation du **catalogue électronique de la bibliothèque du Royal Institute of British Architects¹² (RIBA)** comprenant 150000 ouvrages et 2000 titres de périodiques. Les résultats révèlent une fréquence d'**occurrences** qui permet de mettre évidence un corpus d'investigation et d'opter pour des programmes significatifs ayant suscité une importante production littéraire et journalistique. Ce travail préalable a permis d'identifier **trois réalisations majeures** ou « **controverses** », ainsi que de vérifier les résultats de la fréquence de l'occurrence « **prince Charles** » et du « **post-modernisme** » dans la presse spécialisée. À première vue, l'étude relève deux événements marquants : (1), les publications de réception du premier discours princier prononcé à l'occasion du 150^{ème} anniversaire du RIBA à *Hampton Court Palace* le 30 mai 1984 et, (2), les publications suivant le deuxième discours princier pour le dîner annuel du *Planning and Communication Committee* de Londres à *Mansion House* le 1^{er} décembre 1987.

Ces résultats sont ici préalablement présentés par des graphiques d'occurrences, des « **chronobibliographies** » dont le détail précis se trouve exposé dans les « **ANNEXES** » (p. 308 à 357) sous la forme de listes de publications et d'articles de presse parus dans les principales revues spécialisées :

→ Charles, HRH The Prince of Wales ♦ cf. ANNEXES p. 311-322

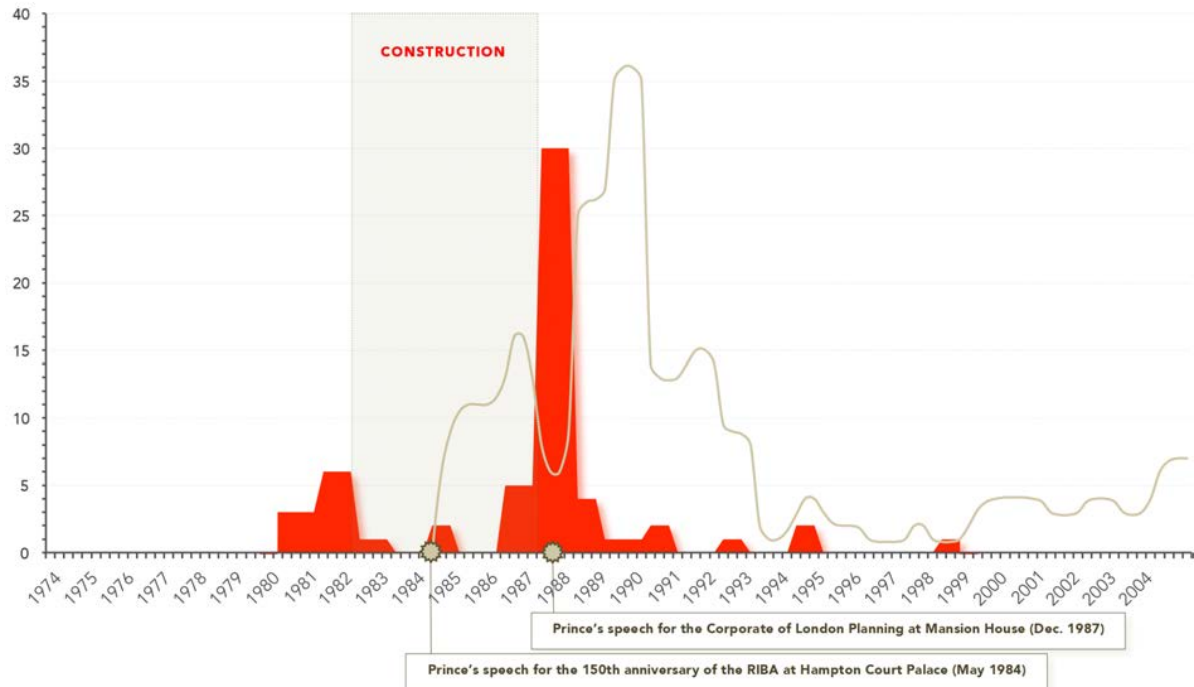


Ce graphique présente l'occurrence « **prince Charles** » (ligne noire) dans le catalogue du RIBA (presse, publications, etc.). Les barres colorées de l'histogramme, en arrière plan, représentent les occurrences pour chacune des opérations architecturales et urbanistiques traitées.

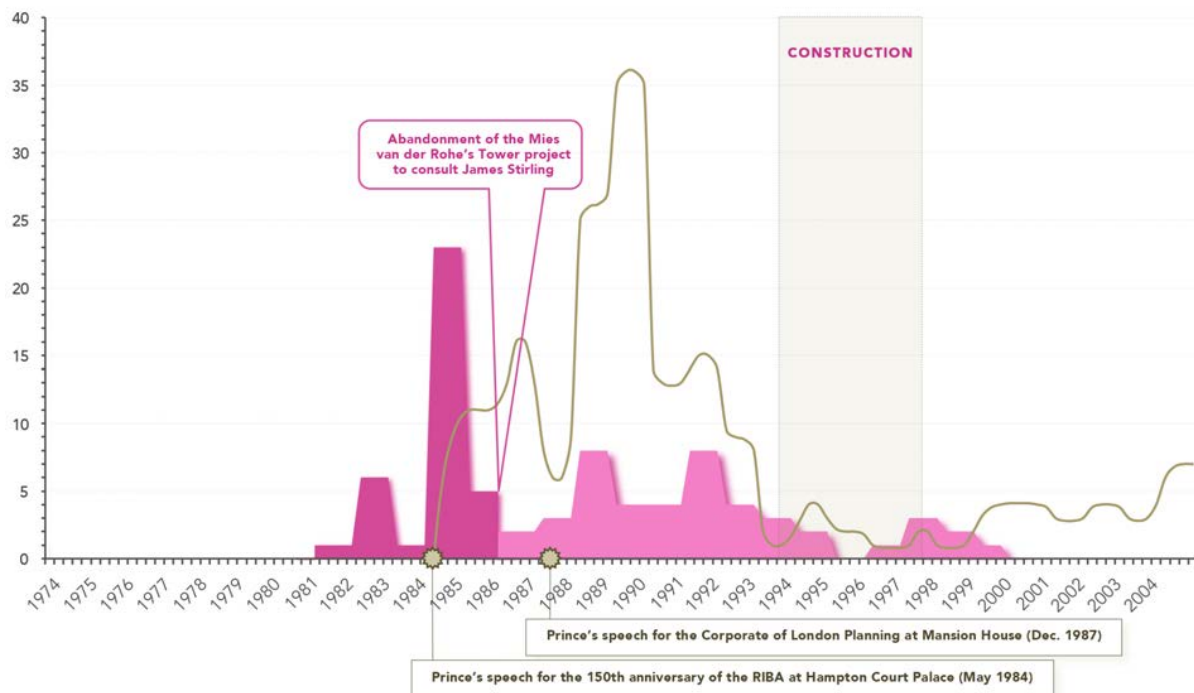
¹² Catalogue en ligne de la bibliothèque du Royal Institute of British Architects

> <http://riba.sirsidynix.net.uk/uhtbin/webcat>

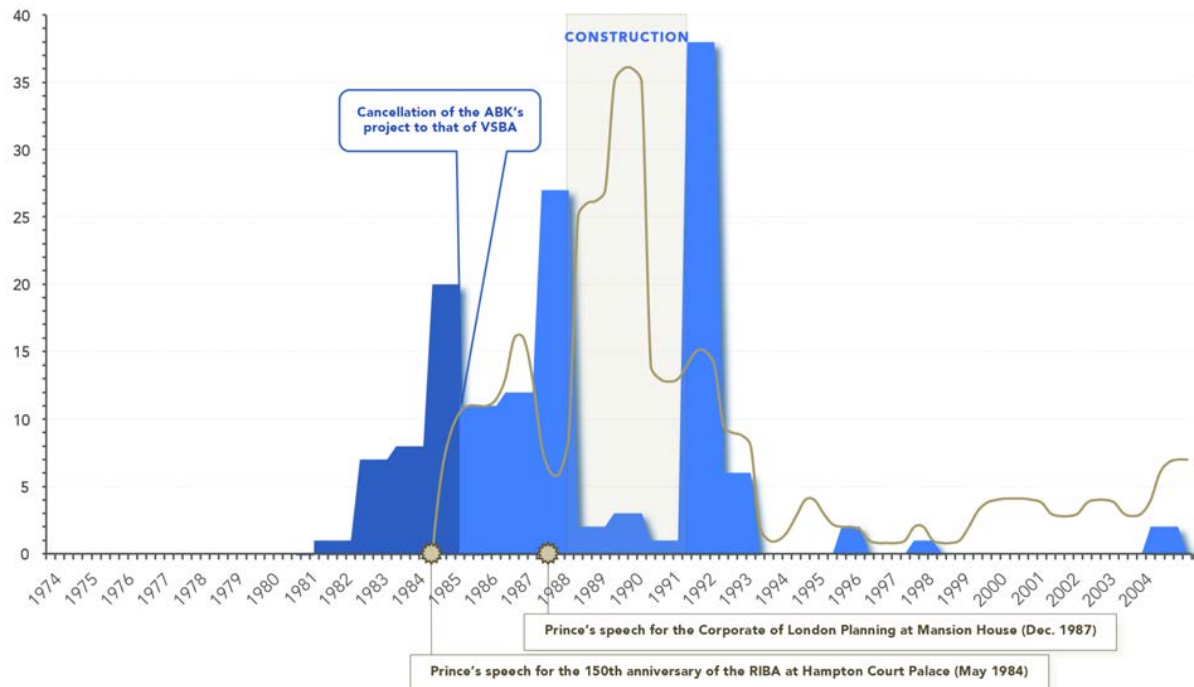
→ Tate Britain's extension / The Clore Gallery (Stirling & Wilford) / cf. « ANNEXES » p. 323-326



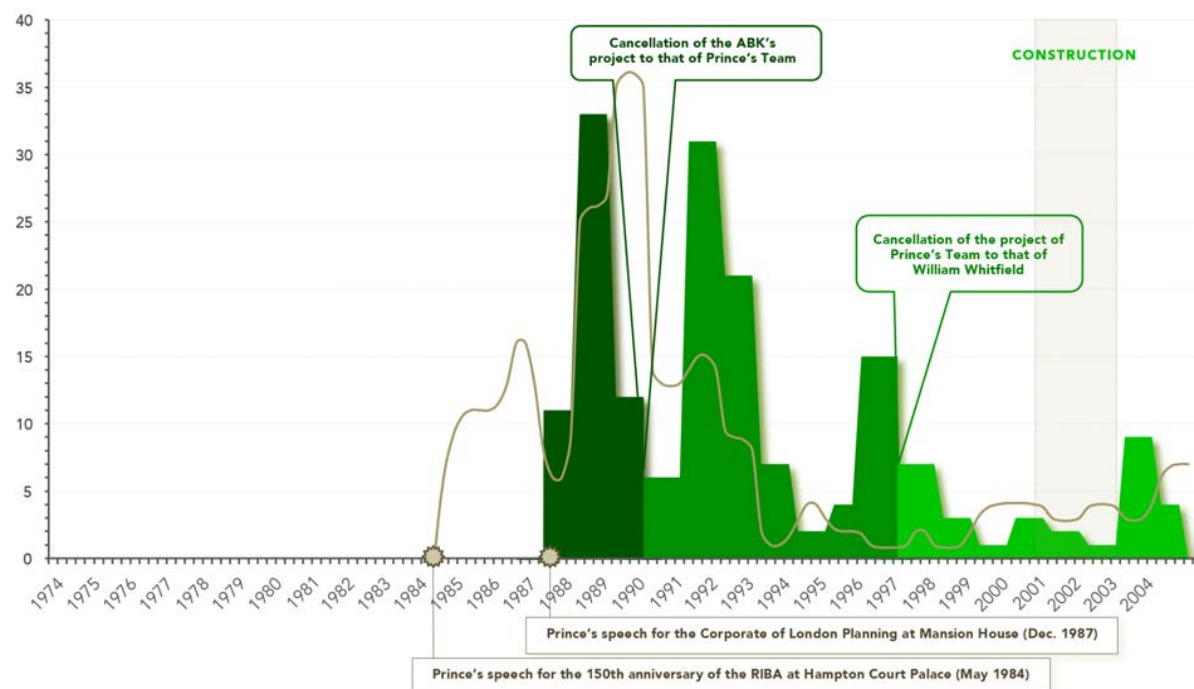
→ Mansion House Square of Mies van der Rohe / No. 1 Poultry (Stirling & Wilford) / cf. « ANNEXES » p. 327-331



→ National Gallery's extension / "Carbuncle" (ABK) + Sainsbury Wing (VSBA) / cf. « ANNEXES » p. 332-338



→ Paternoster Square's redevelopment (ARUP) + (Prince's TEAM) + (Whitfield & Partners) / cf. « ANNEXES » p. 339-346





« Il me semble que nous ayons égaré la capacité à créer la beauté. »

Charles, HRH The Prince of Wales¹³



« L'architecture moderne risque d'être effacée par une vague de nostalgie aveugle [...] la critique mal informée et la romantisation du passé ne sont pas les moyens de construire aujourd'hui un meilleur environnement. »

Sir Richard Rogers¹⁴



« Etant donné que ses représentants sont dans leur première phase créatrice, nous nous trouvons, dans le meilleur des cas, à la veille d'une mini Renaissance. »

Charles Jencks¹⁵

¹³ Charles, *HRH The Prince of Wales*, discours intitulé "Accent on Architecture" pour le gala de l'*American Institute of Architects*, au *National Building Museum* de Washington, USA (22 février, 1990) : "We seem to have mislaid the ability to create beauty".

¹⁴ Richard Rogers, "Common Language of Architecture" *The Times*, 1984 June 9 : "Modern architecture is in danger of being obliterated by an indiscriminate wave of nostalgia [...]. A better understanding of history is essential, but uninformed criticism and the romanticising of the past are not the ways to build a better environment today".

¹⁵ Charles Jencks, *Un classicisme Post-moderne*, Paris ; Londres : Academy Editions, 1980, p. 5.



« Je pense que le post-modernisme est une sorte de brocante et que c'est journalistique. [...] Pour moi, le Mouvement Moderne aura été une exception, une révolution. [...] L'évolution est plus intéressante que la révolution. »

Sir James Frazer Stirling¹⁶



« Ce que je décris concerne des différences d'attitudes plutôt que de style, et l'attitude des postmodernistes tend à être rigide. (...) Le pur moderne s'est révélé être une réponse trop facile, mais il semble en être de même pour le postmoderne. »

Robert Venturi¹⁷

¹⁶ James Stirling, « James Stirling : sa conception du musée » Dossier thématique, *Techniques et architecture*, n° 368, octobre-novembre 1986, p. 127-146.

¹⁷ Robert Venturi, "Learning the right lessons from the Beaux-Arts... the work of Venturi & Rauch" *Architectural design*, vol. 49, no. 1, 1979, p. 23-31 ; traduction de Claude Massu in Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Vu depuis le Capitole et autres textes*, Marseille : Parenthèses, 2014, p. 176.

« La controverse esthétique ne meurt jamais en Angleterre ;
elle est juste en sommeil¹⁸. »

Daralice Donkervoet Boles

¹⁸ Daralice Donkervoet Boles, "Strained (a) Sainsbury; Architects: Venturi Scott Brown & Associates" *Progressive architecture*, vol. 76, no. 8, 1995 August, p. 77: "Aesthetic controversy in England never dies; it just goes dormant."



PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

Prelude: the British modernity before the Post-Modernism

La validité du « post-modernisme » implique la connaissance d'un état d'antériorité de la modernité britannique : l'étude des sources spécialisées d'histoire de l'architecture laisse entrevoir un jugement négatif à propos d'une forme de conservatisme qui laisserait les Anglais aux portes, non pas seulement de la modernité en tant que telle, mais aussi de la radicalité. Ce jugement conduit à nier la contribution des architectes du pays à l'histoire du mouvement Moderne. Mais surtout, il rend difficile l'exposé qui consiste à consacrer la conversion de la culture architecturale britannique au post-modernisme alors que celle-ci n'aurait pas été un foyer du modernisme. Le post-modernisme regarde vers le passé et s'en inspire :

- Il tire ses racines de la radicalité du « *New Brutalism* », mouvement d'avant-garde d'après la Seconde Guerre mondiale ; Charles Jencks (premier théoricien du post-modernisme) n'est autre que l'élève de l'historien Reyner Banham, le principal créateur et acteur du *New Brutalism*. L'étude de ce « modernisme de seconde génération » permettra ainsi d'entrevoir les raisons d'être de cette filiation et de mieux appréhender les mécanismes de rupture dont recourt le post-modernisme.
- En second lieu, le post-modernisme s'inscrit dans la lignée des critiques culturalistes qui se sont exprimées dans l'immédiat après-guerre au travers du courant du « *Townscape* » et du renouveau du pittoresque, par une volonté d'intégration paysagère de la modernité et l'émergence d'une sensibilité patrimoniale. Il s'agira de mesurer les dynamiques de leurs régimes d'engagement médiatique (et politique) pour ainsi déterminer une filiation avec le post-modernisme ou une actualité des problématiques.
- Les décennies 1960-70 laissent apparaître une « crise de légitimité » pour l'architecture qui se traduit par l'émergence de très nombreux mouvements militants critiques vis-à-vis du modernisme et par la publication de pamphlets ou d'essais critiques. Le post-modernisme s'inscrit dans ce discours de « crise », une rhétorique dont il est nécessaire d'approfondir les fondements pour mesurer le caractère supposé révolutionnaire du mouvement qui prétend avoir répondu aux critiques.

→ NEW BRUTALISM : la révolution morale des jeunes gens en colère

New Brutalism: The Angry Young Men's moral revolution

La modernité pourrait-elle être non britannique ? C'est en substance la question initiale posée en 1934 par l'historien John Summerson dans *Architecture Here and Now* ; Summerson tente de démontrer les origines du mouvement Moderne dans le romantisme britannique, un mouvement artistique qui opéra, au début du XIX^e siècle, une première expérience de rupture avec la tradition classique¹⁹. Cette lecture est significative pour un historien alors membre du *Modern Architecture Research Group* (MARS Group ou groupe MARS²⁰), un collectif d'avant-garde fondé en 1933 et réunissant cinquante-huit intellectuels, artistes et architectes pour la promotion et le développement du mouvement Moderne en Grande-Bretagne [ill.001].

En 1936, dans *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* (selon son titre original²¹), l'historien Nikolaus Pevsner, à la suite de Summerson, souligne la contribution fondatrice du mouvement anglais des « Arts & Crafts²² » pour le rationalisme constructif moderne, un mouvement de réforme de l'esthétique à l'âge industriel initié dans les années 1860 par le poète et écrivain John Ruskin et le « designer » William Morris. Dans un autre ouvrage instaurant une seconde fois cette filiation entre William Morris et l'architecte du Bauhaus, Walter Gropius – *An Enquiry into Industrial Art in England* (1937) – Nikolaus Pevsner

¹⁹ Voir aussi sur la problématique le travail rétrospectif de synthèse de Michela Rosso, « Classique et anticlassique : récits de l'architecture en Grande-Bretagne, entre XIX^e et XX^e siècles », in Antonio Brucculeri (dir.), *Louis Hauteœur et la tradition classique* (2008).

²⁰ *The Modern Architectural Research Group* a été fondé en 1933 par les architectes Wells Coates, Maxwell Fry et F.R.S. Yorke et le journaliste Philip Morton Shand (rejoints par Ove Arup et le poète John Betjeman, collaborateur de la revue *Architectural Review*). Voir sur le sujet : John Summerson, "The MARS Group and the Thirties" in John Bold and Edward Chaney, *English Architecture: Public and Private* (1993).

²¹ Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London : Faber & Faber, 1936, réédité en 1960 sous le nouveau titre *Pioneers of Modern Design* [Les sources de l'architecture et du design, 1970].

²² Le mouvement des Arts & Crafts, littéralement « Arts et artisanat », est un mouvement artistique réformateur né en Angleterre dans les années 1860. Voir sur le sujet : Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: a study of its sources, ideals and influence on design theory* (1971) ♦ Peter Davey, *L'Architecture Arts & Crafts* (1980) ♦ Elizabeth Cumming and Wendy Kaplan, *Arts & Crafts Movement* (1991).

reconnaît toutefois le rôle passif de l'Angleterre comme actrice historique de la modernité : « Le mouvement moderne ne peut pas être non-Anglais s'il est né en Angleterre. En adoptant finalement le style moderne, tel qu'il a été développé à l'étranger, l'Angleterre ne fait finalement que récupérer ce qu'elle a donné au monde²³. »

Malgré les tentatives du groupe MARS, l'Angleterre semble être restée en marge du mouvement Moderne dont elle aurait posé les bases au XIX^e siècle. En 1951, la grande exposition « *Festival of Britain*²⁴ » [ill.002] qui célèbre le centenaire de la première exposition universelle de l'histoire, devient à ce titre une démonstration tout comme un symbole : celui du rattrapage de la technicité et de la stylistique architecturale du pays. L'événement, sans commune mesure dans une Europe dévastée par la guerre, inscrit un volontarisme institutionnel en faveur de la modernité. Ce sont les années de gouvernance travailliste de Clement Attlee²⁵ (1945-51), impulsant une politique interventionniste en donnant naissance à l'État-providence britannique – *The Welfare State*²⁶. L'objectif est de relancer l'économie et de lutter contre la pauvreté. En priorité, par la mise en œuvre d'une politique ambitieuse par deux lois pour le logement public et la planification : *New Towns Act* (1946) et *Town and Country Planning Act*²⁷ (1947).

Toutefois, dans cet immédiat après-guerre, malgré cet engagement apparent, les choix architecturaux des organismes publics demeurent relativement conventionnels. L'architecture domestique – promue par les instances du *London County Council* (LCC) en charge du logement social – reste celle de la cité-jardin et d'un régionalisme modérant un modernisme dès lors adapté aux attentes culturelles de la population²⁸. L'orientation du LCC est

²³ Nikolaus Pevsner, *An Enquiry into Industrial Art in England*, Cambridge : Cambridge University Press, 1937, p. 206 : « The Modern Movement cannot be un-English, if it originated in England. In finally adopting the modern style as it was developed abroad, England is only recovering what she once gave to the world. »

²⁴ Voir sur le sujet : Mary Banham and Bevis Hillier, *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951* (1976) ♦ Becky Conekin, *The Autobiography of a Nation: the 1951 Festival of Britain* (2003) ♦ Paul Rennie, *Festival of Britain 1951* (2007).

²⁵ Chef du parti travailliste de 1935 à 1955, il est le premier travailliste à accéder au poste de premier ministre durant une législature entière ; la politique de son gouvernement élu en 1945 est inspirée par le keynésianisme. Voir sur le sujet : Jim Tomlinson, *Democratic socialism and economic policy: the Attlee years (1945-51)* (2002) ♦ Paul Addison, *No turning back: the peacetime revolutions of post-war Britain* (2010).

²⁶ Bertrand Lemonnier, *Histoire culturelle et sociale de l'Angleterre de 1939 à nos jours*, Paris : Belin, 1997, p. 12 : « Le Welfare State est un système social d'organisation étatique mis en place après la guerre de 1939-1945, assurant à tous un minimum de sécurité et de bien-être, de la naissance à la mort ».

²⁷ Le *Town and Country Planning Act* de 1947 a été préparé par l'architecte William Graham Holford et pose les bases juridiques et administratives d'un urbanisme moderne et de l'aménagement du territoire britannique, par la mise en place d'un système de planification encadré par l'État pour les zones dévastées par la guerre selon un plan de développement obligatoire, rompant avec la libre disposition des terres et le droit de la propriété anglaise. Dorénavant les promoteurs privés doivent en référer à des comités de planification locaux.

²⁸ Voir sur la problématique : Maiken Umbach and Bernd Hüppauf, *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment* (2005).

précisément critiquée parmi les figures les plus radicales de la nouvelle génération de professionnels, et, en conséquence, très fustigée dans les colonnes de la revue *Architectural Review* (AR) par le jeune historien de l'architecture Reyner Banham (diplômé en 1949 du *Courtauld Institute of Art*) ; Banham est le porte-parole d'un collectif d'intellectuels, d'artistes et d'architectes engagés dans la critique des traditions académiques de la culture, l'« *Independent Group*²⁹ », dont l'objectif est de réfléchir aux conséquences de l'avènement de la société de consommation, ainsi qu'à la transformation technologique de cette société, tout en militant en faveur d'une approche plus radicale des arts. De cette prospective naît le « *New Brutalism* », un mouvement architectural entendant transformer la scène architecturale britannique pour la conduire à une mue moderniste.

Les premières manifestations du *New Brutalism* sont surtout journalistiques : en décembre 1955, dans son article « The New Brutalism³⁰ » (in AR), Reyner Banham s'enflamme contre le conditionnement stylistique de l'architecture domestique promue par le LCC, une architecture qu'il qualifie péjorativement de « *People's Detailing* » – au littéral, le « goût populaire décoratif » – parce que synonyme d'une renaissance du style *Arts & Crafts* à la façon d'un « *William Morris Revival* ». La célèbre formule de l'architecte James Stirling (lui aussi membre de l'*Independent Group*) – « *Regardons les choses en face, William Morris était suédois*³¹ ! » – quoiqu'elle soit apocryphe, traduit parfaitement ce rejet de la tradition des *Arts & Crafts* que Banham et d'autres déniaient être un fondement culturel britannique.

En 1956, à la *Whitechapel Art Gallery*, l'exposition de l'*Independent Group* – « *This is Tomorrow* » [ill.003] – supervisée par le commissaire Bryan Robertson (sur une proposition de l'éditeur en chef de la nouvelle revue *Architectural Design*, Theo Crosby), donne à la critique du « *William Morris Revival* » une visibilité. Elle apporte une caution au *New Brutalism* promu par Reyner Banham et les architectes Peter et Alison Smithson. L'exposition se verra en outre considérée par les historiens comme l'acte fondateur du mouvement du « *Pop Art*³² » révolutionnant les pratiques artistiques [ill.004]. Le trio Banham-Smithson devient dès lors une

²⁹ La première session de travail de l'*Independent Group* à l'*Institute of Contemporary Arts* de Londres (ICA), entre septembre 1952 et juin 1953, réunit les artistes Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton et John McHale, le surréaliste Toni del Renzio, le sculpteur William Turnbull et le photographe Nigel Henderson, les architectes Alison et Peter Smithson et James Stirling, ainsi que le critique d'art Lawrence Alloway ; ils sont rejoints en juillet 1953 par Reyner Banham qui devient assistant du directeur de l'ICA. Voir sur le sujet : David Robbins, *The Independent Group: Postwar Britain and The Aesthetics of Plenty* (1990) ♦ Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59* (1995) ♦ Claude Lichtenstein, Thomas Schregener, *As found: the discovery of the ordinary, British Architecture and Art of the 1950's* (2001).

³⁰ Reyner Banham, « The New Brutalism », *Architectural Review*, no. 708, Dec. 1955, p. 356.

³¹ Propos de James Stirling rapportés par Kenneth Frampton in *Modern Architecture a Critical History* (*L'architecture moderne, Une histoire critique*, Paris : Thames & Hudson, 2007, p. 263) : « *Let's face it, William Morris was a Swede* ».

³² De l'expression « *popular art* » dérive le *Pop Art*, art en interaction avec les productions industrielles de la société de consommation. Le terme a été utilisé pour la première fois par Lawrence Alloway, critique d'art membre de l'*Independent Group*.

petite « team » de « jeunes gens en colère » à l'image des « *Angry Young Men*³³ » des *Red Brick Universities*, qui dénoncent l'*English way of life* suivant une radicalité totalement inédite.

Aidé par le relais de la presse, le couple des Smithson va ainsi revendiquer, sans jamais le proclamer clairement, le statut d'avant-garde britannique ; cette avant-garde que l'Angleterre n'aurait justement pas connue dans les années 1910-20. Formés à l'Université de Durham durant la guerre (entre 1939 et 1942), les Smithson ont tout d'abord exercé en tant qu'architectes dans le département de l'éducation du LCC (en 1949) avant de fonder, en 1950, leur propre pratique libérale. C'est un concours remporté pour une école secondaire à Hunstanton dans le Norfolk (1950-54) [ill.005] qui déclenche leur aventure.

En janvier 1955, l'éditeur en chef Theo Crosby leurs offre les colonnes d'*Architectural Design* (AD) afin de promouvoir leur proposition de réforme de l'architecture. Les Smithson y développent le projet d'une nouvelle radicalité et d'une éthique constructives pour l'avenir du modernisme. Leur *New Brutalism* se veut anti-conventionnel, et s'incarne avant tout (comme se plaît à le dire Reyner Banham) par « sa brutalité, son je-m'en-foutisme, son désir d'emmerder le monde³⁴ ». En faisant le choix de l'expressivité pure de la technique du bâtiment, les Smithson entendent perturber la conception même de beauté que l'on attend d'une œuvre architecturale.

Dans son article fondateur du *New Brutalism* (AR, Dec. 1955) Reyner Banham souligne la radicalité publiquement exprimée par Peter Smithson lors d'une conférence³⁵ donnée à l'*Architectural Association School* : son refus de « parler de proportions et de symétrie » qui résonne comme une « déclaration de guerre à l'académisme inhérent des néo-palladiens³⁶. »

Ceux que Reyner Banham appelle les « néo-palladiens » (ceux à qui il entend « déclarer la guerre ») sont les architectes issus de la tradition Beaux-Arts. Ce sont les « modérés³⁷ » que Banham qualifie assez sarcastiquement d'« hommes moyens, sensuels » (on perçoit ici le

³³ Expression utilisée par la presse britannique, réaction à la pièce « *Look Back in Anger* » de John Osborne (1956), pour désigner un groupe d'auteurs dramatiques et de romanciers dont le réalisme sans concession et la critique sociale et culturelle bouleversèrent la scène britannique.

³⁴ Reyner Banham, "The New Brutalism", *AR*, Opus cit. p. 357: "In the last resort what characterizes the New Brutalism in architecture as in painting is precisely its brutality, its je-m'en-foutisme, its bloody-mindedness."

³⁵ Conférence de Peter Smithson sur l'exposition « *Parallel of Life and Art* » de 1953 organisée par l'*Independent Group* à l'*Institute of Contemporary Art* de Londres.

³⁶ Reyner Banham, "The New Brutalism", *AR*, Opus cit. p. 357 : "Introducing this exhibition to an AA student debate Peter Smithson declared: 'We are not going to talk about proportion and symmetry' and this was his declaration of war on the inherent academicism of the neo-Palladians [...]."

³⁷ *Ibidem* : "This ruthless adherence to one of the basic moral imperatives of the Modern Movement-honesty in structure and material-has precipitated a situation to which only the pen of Ibsen could do justice. The mass of moderate architects, hommes moyens sensuels, have found their accepted, practices for waiving the requirements of the conscience-code suddenly called in question; they have been put rudely on the spot, and they have not liked the experience."

parallèle avec l'héroïsme des maîtres modernistes). Le courant du *New Brutalism* fondé conjointement par Peter et Alison Smithson est radicalement « anti-Beaux-Arts ».

Le terme même de « *New Brutalism* » se trouve avoir été utilisé pour la première fois en 1953 pour leur projet de maison-entrepôt³⁸ à Soho (Londres) [ill.006], une maison qui, si elle avait été réalisée, n'aurait rien eu de conventionnelle : « C'est notre intention [assurent les Smithson] d'offrir à ce bâtiment une structure entièrement exposée, sans finitions intérieures dans la mesure du possible. Le constructeur devra viser un niveau élevé de construction de base comme ce serait le cas d'un petit entrepôt³⁹. » Les Smithson renouent avec le concept corbuséen du bâtiment-machine, quoique largement décrié et éculé dans l'après-guerre. Dans une interview pour la revue *Zodiac*⁴⁰, en 1959, les Smithson expriment leur intention de parachever l'œuvre des maîtres modernistes qui n'auraient pas (d'après eux) réussi à concrétiser l'esthétique fonctionnaliste du premier âge machiniste. Notons combien cette analyse est une reprise des idées développées dans la thèse de doctorat de Reyner Banham dirigée par Nikolaus Pevsner et publiée en 1960 sous le titre *Theory and Design in the First Machine Age* (titre original⁴¹).

Le regard porté sur l'œuvre de Le Corbusier par la jeune scène radicale britannique est toutefois ambigu. Banham met lui-même en avant, dans son premier article théorique, illustré par un habile photomontage sur la chapelle Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp (1950-54), un extrait de *Vers une Architecture* (1923) : « L'Architecture, c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants. » Voici donc le rétro-manifeste du *New Brutalism*.

Conceptuellement, la formulation du *New Brutalism* s'inscrit dans le contexte d'après-guerre où s'opère un changement dans le rapport technique aux matériaux, ainsi que dans le contexte d'une première autocritique du discours moderniste, s'exprimant au travers de la volonté de promouvoir un « nouvel humanisme » capable d'assurer une meilleure réception auprès des populations. L'organisation d'un congrès international sur le thème « *De Divina Proportione* », lors de la IX^e Triennale de Milan en 1951, révèle parfaitement cette autocritique. Aurait-on imaginé quelques années plus tôt Siegfried Giedion ou Le Corbusier débattre d'un tel sujet ?

Il ne faut toutefois pas donner une vision déformée et donc fermée de la réalité : les maîtres modernistes ont révolutionné en « déconstruisant » la culture classique et académique, et non en la détruisant, mais en la reconstruisant. Et si les années 1930 ont bien conduit à l'énonciation de principes rigides (ce qui ne fait que révéler le climat particulier d'exaltation politique de la décennie avec l'ancrage dans les esprits du fascisme et du communisme), il faut bien

³⁸ Voir : "Small house projects in Hampstead, Highgate, North London and Soho; Architects: Alex. Gibson, Leonard Manasseh & Partners, & Alison & Peter Smithson", *AD* (1953).

³⁹ *Ibidem* : "It is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without internal finishes wherever practicable. The Constructor should aim at a high standard of basic construction as in a small warehouse."

⁴⁰ Alison and Peter Smithson, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry, "Conversation on Brutalism", *Zodiac* 4 (1959).

⁴¹ Voir la traduction : *Théorie et Design à l'ère industrielle*, Orléans : Hyx, 2009.

reconnaître la réalité d'une première forme de mise à distance de la doxa s'opérant dès l'immédiat après-guerre, au sein des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM). Cette autocritique semble avoir été personnellement impulsée par le nouveau président, l'architecte José-Lluís Sert (à partir de 1947).

Après avoir traduit, en 1942, la Charte d'Athènes⁴² sous le titre *Can Our Cities Survive? (An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions (based on the Proposals Formulated by the CIAM))*, Sert publie, dès 1944, un texte personnel où il tente d'impulser une réforme de la planification – "The Human Scale in City Planning"⁴³ – par trois qualités fondamentales que sont le dessin par la limite claire, l'échelle piétonne et l'existence d'un centre civique centré sur une place publique. En 1952, partageant sa plume avec Jacqueline Tyrwhitt et Ernesto Rogers, Sert publie *The Heart of the City: toward the Humanisation of Urban Life*⁴⁴ pour faire état de la thématique « Core of the City » actée lors du VIII^e CIAM de 1951 à Hoddesdon en Angleterre. La rencontre organisée par le groupe MARS conduit à la réadaptation de la Charte d'Athènes par quatre catégories d'une « Charte d'Habitat⁴⁵ » (habitat, rue, quartier, ville) se substituant ainsi à celles initiales de Le Corbusier (habiter, travailler, se récréer, circuler).

Cependant, en dehors de ce que cette volonté de réforme pourrait laisser imaginer, il ne s'agit pas d'une fronde à l'encontre de Le Corbusier. Le maître semble même accompagner ce mouvement de réforme interne du modernisme. Son plan pour la reconstruction de Saint-Dié en France (1945), centré sur un forum, en est la plus parfaite illustration.

En 1949, en l'Angleterre, le débat sur un « New Humanism » prend particulièrement corps dans les écoles d'architecture, accompagnant la réception positive des idées développées par l'historien Rudolf Wittkower dans son article "Architectural Principles in the Age of Humanism"⁴⁶. S'il n'est pas lieu ici d'analyser le rapport que l'on devrait établir entre l'architecture de la Renaissance et les pratiques contemporaines (notons que Wittkower s'en défend lui-même), cette transposition signe le retour de l'humanisme en architecture dans un climat électrique⁴⁷ : le *New Humanism* cautionne un modernisme plus modéré et paysager, une approche que rejettent précisément les Smithson qui pensent la modernité comme rupture et radicalité.

⁴² Il faudra toutefois attendre 1973 pour que la Charte d'Athènes soit traduite littéralement en anglais par Anthony Eardley : *The Athens Charter* (New York : Grossman Publishers).

⁴³ José Luis Sert, "The Human Scale in City Planning" in *New Architecture and City Planning* [Paul Zucker dir.], New York : Philosophical Library, 1944.

⁴⁴ José Luis Sert, Jacqueline Tyrwhitt, Ernesto Rogers, *The Heart of the City: toward the Humanisation of Urban Life*, London : Lund Humphries, 1952.

⁴⁵ Marilena Kourniati, *Opus cit.*

⁴⁶ Rudolf Wittkower, *Les Principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris : les Éd. de la passion, 1996 (*Architectural Principles in the Age of Humanism*, London : Alec Tiranti Ltd., 1952).

⁴⁷ Voir l'analyse d'Anthony Vidler dans "Another Brick in the Wall" (*October* 136, 2011) ou "Troubles in Theory Part I: The State of the Art 1945-2000" (*AR*, 2011).

Essayant de clarifier le débat, Reyner Banham précise en quoi la notion de *New Brutalism* ne dérive pas du *New Humanism* ou de son dérivé, le « *New Empiricism*⁴⁸ ». Il présente justement le *New Brutalism* comme une réaction au *New Empiricism*... terme assez abscons créé pour qualifier l'architecture régionaliste élaborée dans les années 1940, en Suède, par l'architecte anglais Ralph Erskine. En ce sens, le *New Brutalism* n'est nullement à confondre avec le « *Neo-Brutalism*⁴⁹ », un autre concept stylistique qui réfère là encore au style modéré des architectes suédois Erik Gunnar Asplund et son fils Hans Asplund, un style introduit en Angleterre auprès de la jeune génération par les architectes Michael Ventris, Oliver Cox et Grahame Shankland (à leur retour de Suède). Le *New Brutalism* propose de déconstruire les déterminants culturels et identitaires des productions architecturales. L'approche est similaire à la méthode contemporaine du « *New Art History*⁵⁰ » dont Banham se présente comme l'adepte.

Ce genre de subtilités syntaxiques suscite dès lors beaucoup d'incompréhensions. Peut-être trop tardivement pour pouvoir aider à clarifier les positionnements, Banham publie en 1966 *Le brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?* L'essai permet de revenir rétrospectivement sur la dissidence des jeunes architectes britanniques et présente sans surprise le *New Brutalism* comme une riposte au courant humaniste ; un courant humaniste qui porte à modérer la radicalité du modernisme en privilégiant l'esthétique régionaliste ou le pittoresque... ceci alors que le concept du « pittoresque » est soutenu par l'influent historien Nikolaus Pevsner⁵¹ avec qui Banham, à cette époque, a définitivement pris ses distances.

Dans son essai, Banham tente de broser le tableau d'une révolution dont le premier coup d'éclat fut la proposition radicale des Smithson pour le concours de 1951 pour la reconstruction de la cathédrale de Coventry dans le West Midlands [ill.007] (détruite par la *Luftwaffe* pendant la guerre). La proposition lauréate de l'architecte Basil Spence et de l'ingénieur Ove Arup

⁴⁸ Voir : "The New Empiricism: Sweden's Latest Style", *AR* (1947) ♦ Eric de Maré (and L. M. Gieritz and N. Ahrbom), "The New Empiricism: survey of developments in Swedish architectural theory, technique and education", *AR* (1948).

⁴⁹ Le terme « *Neo-Brutalism* » a été utilisé la première fois en 1950 dans la revue suédoise *Bygg-Mastaren* pour un numéro spécial sur les travaux de l'architecte Erik Gunnar Asplund. Une lettre du photographe Éric de Maré à *Architectural Review* ("Et tu Brute?" letter to the editor", *AR*, 1956) fait de même état de l'invention du qualificatif par Hans Asplund en 1950 au regard de la conception de la maison à Uppsala des architectes Bengt Edman et Lennart Holm. Voir sur le sujet : Kenneth Frampton, *L'architecture moderne, Une histoire critique*, Opus cit. p. 282.

⁵⁰ Voir sur le sujet : Jonathan Harris, *The new art history: a critical introduction* (2001).

⁵¹ Reyner Banham renvoie au débat qui alimenta les ondes de la *BBC*, sur la tradition du pittoresque critiquée par Basil Taylor et défendue par Nikolaus Pevsner : Nikolaus Pevsner, "Twentieth-Century Picturesque. An Answer to Basil Taylor's Broadcast" (*AR*, 1954) ; Voir aussi : Reyner Banham, "Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945-1965", in John Summerson, *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner* (1968).

[ill.008] subit ses foudres⁵² : la nouvelle cathédrale (1956-62) comme contre-modèle du *New Brutalism*.

Basil Spence est l'éminent architecte distingué en 1948 par un OBE (*Order of the British Empire*) et coordinateur pour l'Exposition de la puissance industrielle et architecte du pavillon de la mer et la marine dans le cadre du *Festival of Britain* (1951) [ill.009]. Pour Banham, c'est l'un de ces « hommes moyens, sensuels » qui pervertissent l'esprit de la modernité en l'édulcorant à l'esthétique formalisme Art Déco ; Banham n'est pas le seul à émettre ce jugement : dans l'introduction de l'article sur le *New Brutalism* d'Alison et Peter Smithson, dans *Architectural Design* (AD), Theo Crosby manifeste son profond rejet : « Quand j'entends le mot contemporain, je sors mon revolver⁵³. »

Ce que rejette l'avant-garde britannique, c'est l'effort d'esthétisation du modernisme, une pratique qui édulcore et pervertit l'éthique constructive. Dès lors, il est important de comprendre la distanciation avec les fameuses « formes blanches » des années 1930 qui, comme le rappelle l'historien William J. R. Curtis, « firent une dernière apparition en fanfare lors du Festival of Britain⁵⁴ ». Jugeant la pratique des Smithson, Banham renonce à y trouver une forme d'allégeance aux maîtres modernistes. Il ne voit aucune référence à Mies van der Rohe, dont les Smithson ne connaissaient « les bâtiments que par des photographies⁵⁵ ». Banham refuse à ce titre la comparaison de l'école secondaire d'Hunstanton édifiée par les Smithson avec l'IIT de Mies (1947). Les deux réalisations sont diamétralement opposées dans leurs conceptions : « malgré une parenté de style apparente » due à l'emploi de l'acier, l'école se distingue de par sa « modestie » et l'« absence de dramatisation⁵⁶ » ; les nuances sont subtiles et rhétoriques quoique bien réelles. Elles s'expriment dans la non-esthétisation de la structure, bien qu'une volontaire non-esthétisation des matériaux soit une forme d'esthétisation... Banham rappelle à la réalité, en 1954, dans les colonnes d'AR, Philip Johnson (le père fondateur du Style International⁵⁷), celui d'un travail de « valorisation des matières » qui n'est pas « seulement une esthétique de surface » mais « une philosophie radicale⁵⁸ ».

⁵² Reyner Banham, *Le brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, Paris : Dunod, 1970 (*The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, London : The Architectural Press, 1966), p. 41.

⁵³ Theo Crosby, "The New Brutalism", *AD* (1955): "When I hear the word contemporary, I reach for my revolver".

⁵⁴ William J. R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris : Phaidon 2^e édition fr., 2003, p. 530.

⁵⁵ *Le brutalisme en architecture*, Opus cit. : chap. 2.2 Institut de Technologie de l'Illinois, Chicago, p. 17-18.

⁵⁶ *Le brutalisme en architecture*, Opus cit. : chapitre 2.3. Ecole secondaire d'Hunstanton, p. 19-20.

⁵⁷ Dans le cadre de l'exposition de 1932 sur l'avant-garde européenne, au Musée d'Art Modern de New York (MoMA), Philip Johnson et Henry-Russell Hitchcock ont retenu trois principes permettant de définir le Style International : l'architecture comme volume – « une nouvelle conception de l'architecture comme volume que comme masse » ; la régularité – « la régularité plutôt que la symétrie axiale sert de moyen principal pour ordonner la composition » ; l'absence de décoration surajoutée – « la proscription de la décoration surajoutée et arbitraire ». Voir : Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *Le Style international* (2001 [1^{re} édition 1932]).

⁵⁸ Philip Johnson in Reyner Banham, "School at Hunstanton, Norfolk; Architects: A. & P. Smithson", *AR* (1954).

À mille lieux de toute mode, le *New Brutalism* se pense comme un exercice constructif et non stylistique. C'est « un programme ou une attitude devant l'architecture⁵⁹ ». Il doit conduire à réformer en profondeur l'architecture britannique et lui permettre d'entrer pleinement dans la modernité de son époque.

Pour Banham, l'avenir passe par la création d'une « Architecture-Autre⁶⁰ », par l'expérience subversive du dépassement des normes artistiques, un peu à la façon dont Jackson Pollock ou Jean Dubuffet ont révolutionné les techniques dans le domaine de la peinture⁶¹. Il ne s'agit donc pas d'abandonner l'expression de l'architecture comme art mais son conditionnement esthétique. Dès lors, il s'agit de libérer le fonctionnalisme de ses entraves et de concrétiser une architecture conforme à l'âge techniciste. Cette architecture ne peut avoir pour objectif de traduire ou de véhiculer les constructions culturelles, ainsi que les valeurs esthétiques établies, mais, elle a pour objectif de promouvoir une éthique constructive et une méthodologie empirique vis-à-vis du milieu d'intervention.

Reyner Banham met en lumière trois principes du *New Brutalism* :

- (1), honnêteté et vérité des matériaux utilisés tels que trouvés ;
- (2), dépassement des conceptions esthétiques traditionnelles ;
- (3), adaptation aux réalités sociales ainsi qu'à l'environnement d'exécution.

Cette dernière approche dite « d'adaptation » n'est pas radicalement nouvelle, mais pour la première fois clairement énoncée : elle vise à développer une pratique de « fusion » avec l'environnement (ou le milieu), et non plus de rentrer en rupture avec celui-ci. Banham souligne l'effort des Smithson, lorsqu'ils cherchent à interagir avec l'environnement, en développant une architecture quasiment « topologique⁶² » qui accepte « des réalités de la situation » et respecte « tout le génie du lieu⁶³ ». Toutefois l'architecte brutaliste ne pouvant accepter de compromission avec les principes d'éthique et de radicalité constructives, il doit nécessairement évacuer tout ce qui le rattache à la tradition culturelle. En particulier le conditionnement stylistique, ou plus simplement les formes culturelles de l'architecture. C'est la raison pour laquelle, dans la hiérarchie des trois principes du *New Brutalism*, Banham place le « dépassement des conceptions esthétiques traditionnelles » avant l'« adaptation ».

Pour illustrer ses principes, Banham choisit plusieurs œuvres et propositions des Smithson, en particulier, l'école secondaire à Hunstanton dans le Norfolk (1949-1954) – manifeste « d'une

⁵⁹ *Le brutalisme en architecture*, Opus cit. p. 10.

⁶⁰ Terme inventé à la lecture de *Un art autre* (1952) de Michel Tapié et son concept de « l'art informel ».

⁶¹ *Le brutalisme en architecture*, Opus cit. : chapitres 5.1. « Art-brut », « non-art » et « un art autre », p. 61-67 ; chapitre 5.2. Notes sur « une architecture autre », courant subversif, p. 68-69.

⁶² *Ibidem*, p. 63.

⁶³ *Ibidem*, p. 74.

architecture par assemblage de matériaux bruts⁶⁴ » – et la maison *Sugden* à Watford (1955-1956) – manifeste d’une démarche topologique qui affronte « les réalités de la situation », tire « parti de l’environnement » et refuse les « objectifs culturels⁶⁵ » sur la base d’un fonctionnalisme strict. L’historien cite de même leur proposition radicale pour le concours *Golden Lowe Flats* [ill.010], reconnue comme modèle urbanistique du genre, reflétant un « intérêt croissant pour la vie réelle des villes, une attitude quasiment écologique⁶⁶ ». Le projet de l’extension de l’université de Sheffield [ill.011] est mis en lumière, comme tentative d’application d’une réflexion inédite sur les systèmes de circulation. Le *New Brutalism* doit ainsi permettre de concrétiser un environnement total et intégré, dans lequel l’éthique architecturale puisse servir de véritables fonctions sociétales et non plus de clichés culturels.

C’est à l’aune de ces principes que l’on doit mettre en perspective le militantisme des Smithson engagés dans la réforme des CIAM⁶⁷ : membres fondateurs des *Younger architects* constitués en collectif sous le nom de « *Team X*⁶⁸ », ils présentent, en 1956, à Dubrovnik (en Yougoslavie), le Manifeste de Doorn [ill.012] qui met clairement à distance la doxa de la ville fonctionnelle de la Charte d’Athènes jugée conceptuellement rigide et obsolète. L’urbanisme moderne devrait mieux intégrer les enjeux de l’appartenance et concourir à la renaissance de l’idée de « rue⁶⁹ » comme lieu de l’association humaine. Quoique cette proposition n’aboutira pas à la refonte attendue des CIAM – la dissolution de la communauté sera prononcée lors de la XI^e rencontre en 1959 (Otterlo aux Pays Bas) – elle initie une métamorphose de la pensée de l’aménagement urbain dorénavant plus ouverte à la sociologie et à l’anthropologie. Le concept smithsonien du « *cluster*⁷⁰ » [ill.013] en est par exemple l’expression.

Cette remise en cause de la doxa fonctionnaliste accompagne de même une forme de libération de l’imaginaire conceptuel pour le travail de toute une génération⁷¹ : en ce début des

⁶⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁶⁷ *Ibidem* : chapitre 5.3. La fin du vieil urbanisme, p. 70-74 ; voir aussi : Eric Mumford, *The Ciam discourse on urbanism: 1928-1960* (2000).

⁶⁸ Le *Team X* réunit les architectes Alison et Peter Smithson, Jaap Bakema, George Candilis, Rolf Gutmann, Aldo van Eyck, Gill Hawell, John Voelcker, Shadrach Woods et Giancarlo de Carlo ; sur le sujet : Max Risselada, Dirk van den Hauvel, *Team 10: 1953-1981: in search of a utopia of the present* (2005).

⁶⁹ Marilena Kourniati, « La rue dans la pensée architecturale moderne », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 17, 1996.

⁷⁰ Alison and Peter Smithson, « Cluster City: a New Shape for the Community », *AR*, no. 122, November 1957, p. 333-336 ; traduction NBJ : « Le rêve de Le Corbusier de la Ville Radieuse était basé sur une géométrie d’une écrasante banalité. [...] Ce que nous recherchons est quelque chose de plus complexe et de moins géométrique. Nous sommes plus concernés par le ‘mouvement’ que par la ‘mesure’. L’idée générale qui résulte de ces prémices est le concept de cluster. »

⁷¹ Les années 1960 voient se développer une importante production utopique internationale, s’exprimant à travers de multiples ramifications et expérimentations communautaires ; ces groupes trouvent dans les

années 1960, des collectifs ou groupes radicaux renouent avec le futurisme⁷² par l'exaltation ou la sublimation du machinisme. Les publications de la revue britannique *Archigram*⁷³ marquent les esprits en présentant des modèles de mégastructures pour la ville du futur, tel que *Plug-in-City* (1964) de Peter Cook, de Warren Chalk et de Dennis Crompton, ou *Walking City* (1964) de Warren Chalk, de Frank Biran Harvey et de Ron Herron [ill.014]. Les Smithson resteront toutefois en marge de cette mouvance d'avant-garde, ancrant leur pratique dans un plus fort réalisme social, même s'ils ancrent leur combat aussi sur la radicalité esthétique.

Les *Sixties* semblent à ce titre tiraillées par cette problématique quasi-morale en architecture ; doit-on aller vers plus d'expressionnisme technique pour balayer le caractère trop élitiste du modernisme ? ... ou doit-on rejeter cette volonté d'esthétisation pour privilégier une méthode éthique ? Les nouveaux modernistes n'arrivent guère plus que dans les années 1930 à trancher leur positionnement entre esthétique et éthique, visiblement toujours enfermés dans l'antagonisme fondateur du mouvement qui a établi, depuis Adolf Loos⁷⁴, le rejet du formalisme et/ou de l'ornementation comme un impératif moral.

Dès lors, l'idée du « brutalisme » va se confondre, contre l'intention de ses créateurs, avec une forme d'« expressionnisme brut » par l'exaltation des formes en béton armé qui deviennent de plus en plus démonstratives dans leurs plasticités. Cette attitude architecturale décomplexée se confronte à l'ambition première (et peut-être trop rigide finalement) d'une éthique constructive. Au point qu'il devienne de plus en plus difficile de parler d'un mouvement structuré autour du concept théorique, détourné pour devenir une étiquette stylistique : « [...] le mot a perdu ses résonances urbanistiques et techniques pour être réduit à une simple appellation de style, concernant surtout le traitement des murs extérieurs, au point que l'un des membres du symposium de l'*Architectural Design* sur le brutalisme, dès 1957, ait pu mentionner les éléments spécifiquement brutalistes que sont les surfaces non-traitées, les tuyaux et divers conduits

expositions universelles de Montréal de 1967 et d'Osaka en 1970 des occasions de rassemblement : Métabolistes japonais (Kenzo Tange, Takashi Asada, Kisho Kurokawa, Noboru Kawazoe et Kiyonori Kikutake), Architecture Principe (Claude Parent et Paul Virilio), Groupe International d'Architecture Prospective (Nicolas Schöffer, Michel Ragon, George Patricx, Walter Jonas et Ionel Schein), Superstudio (Adolfo Natalini et Cristiano Toraldo di Francia), ou Archizoom Associati (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Dario Bartolini et Lucia Bartolini) ; voir sur le sujet : Dominique Rouillard, *Superarchitecture : le futur de l'architecture, 1950-1970* (2004).

⁷² Le futurisme est un mouvement littéraire et artistique d'avant-garde russe et italienne (1909-1920) rejetant la tradition esthétique et exaltant la civilisation urbaine, la machine et la vitesse ; voir sur le sujet : Agnès Sola, *Le Futurisme russe* (1989) ♦ Giovanni Lista, *Le Futurisme, une avant-garde radicale* (2008).

⁷³ En 1961, un groupe de jeunes architectes britanniques (Peter Cook, Ron Herron, David Greene, Warren Chalk, Dennis Crompton et Mick Webb) donne naissance à la revue d'architecture *Archigram* pour présenter (et ce jusqu'en 1974) une architecture futuriste évolutive, vision d'une société de consommation hyper-technologique ; voir sur le sujet : Simon Sadler, *Archigram: architecture without architecture* (2005).

⁷⁴ Voir : Adolf Loos, *Ornement et Crime : et autres textes* [« Ornament und Verbrechen » (1908) publié dans *Cahiers d'aujourd'hui* en 1913, puis en 1929 en Allemagne dans sa langue originale].

apparents⁷⁵. »

En 1966, Banham tire un constat sévère de la scène architecturale britannique : « il est évident que le fait le plus important concernant la contribution britannique au [Nouveau] Brutalisme est qu'elle n'existe plus. Il est difficile d'affirmer que le mouvement existe encore⁷⁶. » L'historien n'épargne d'ailleurs pas les Smithson : il juge ainsi négativement le caractère de « compromission » d'un des rares *clusters* mis en œuvre : *The Economist Building*⁷⁷ (1960-1964) [ill.015], *cluster* qualifié « d'une retenue étudiée⁷⁸ ». Le complexe immobilier symbolise pour Banham la fin d'un rêve de radicalité : « On peut dire que l'abîme entre les [Nouveaux] Brutalistes et le mouvement *Pittoresque* du *Townscape* a été symboliquement surmonté en 1962 quand les Smithson chargèrent Gordon Cullen, le plus grand dessinateur du *Townscape* d'*Architectural Review* de préparer les perspectives de *The Economist Building*⁷⁹. »



> PERSPECTIVES : La transformation de la scène architecturale par le New Brutalism

En tant qu'acteurs et penseurs fortement médiatisés, ainsi que créateurs de prototypes d'avant-garde, les Smithson ont clairement transformé la scène architecturale britannique. Ils ont œuvré non pas en tant que « *Master Builders* » mais en tant que réformateurs ; une réforme qui se voit promue par les protagonistes et l'historien et le théoricien Reyner Banham dans les revues *Architectural Review* et *Architectural Design*. Cette analyse est partagée par de nombreux spécialistes comme le souligne le critique d'architecture Steve Parnell dans les pages de l'*Architectural Review* et son article rétrospectif : « Leur place dans l'histoire architecturale repose moins sur leur œuvre bâtie que sur l'influence considérable de leur contribution à la culture architecturale [...]»⁸⁰. »

⁷⁵ *Le brutalisme en architecture*, Opus cit. p. 74.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 134.

⁷⁷ Voir sur le sujet : "Economist building" *AD* (1965) / *AR* (1965) / *Architects' Journal* (1964) ♦ P. Manning and B. Wells, "Economist building" *AJ* (1969) ♦ "Alison and Peter Smithson: gentle cultural accommodation" *Architecture d'Aujourd'hui* (1975) ♦ "Building revisit. The Economist Building: 1. Modernism in the making" *Architects' journal* (1990) ♦ Peter Blundell Jones and Eamonn Canniffe, *Modern architecture through case studies 1945-1990* (2007) ♦ "Inspiration: The Economist Plaza", *Building design* (2012).

⁷⁸ *Le brutalisme en architecture*, Opus cit. p. 134.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 74.

⁸⁰ Steve Parnell, "Reputations: Alison and Peter Smithson", *AR* (2012) : "Their position in architectural history relies less upon their built work than on their considerable and influential contribution to architectural culture [...]."

❑ *Faire de la modernité non plus une affaire de style mais d'éthique constructive*

Avant l'apport des Smithson, le modernisme n'était majoritairement perçu en Angleterre que comme un style mobilisable parmi d'autres, présent dans un répertoire de formes disponibles (cf. William J. R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, opus cit⁸¹). La modernité se voyait confondue avec le Style International et demeurait la tendance la plus radicale de l'Art Déco. Au contraire du positionnement de Reyner Banham, il ne faut toutefois pas nier le rôle d'avant-garde du *Modern Architecture Research Group* (MARS Group⁸²) ou du *Tecton Group*⁸³, même s'il faut effectivement souligner une première forme d'« échec » dans la transformation de la scène architecturale britannique, un échec manifeste en 1957 avec la dissolution du MARS Group comme le rappelle l'historien James M. Richards⁸⁴. Prenant le relais, le *New Brutalism* engage dès lors les architectes à renouer avec la radicalité en se détournant des problématiques stylistiques : « Nous [Banham] croyons que le *New Brutalism* est pour le moment le seul moyen de sortir du style moderne⁸⁵. »

Dans l'esprit de ses concepteurs, le *New Brutalism* permet donc de distinguer ce qui relève de la tradition, tout comme il confère à nouveau au modernisme sa mission historique de réforme sociétale dans la transformation de l'environnement bâti. Il libère la modernité architecturale du premier registre stylistique dans lequel elle avait été enfermée. La modernité devient essentiellement un programme de réforme de l'art de construire tout comme un programme de refonte de l'environnement urbain, ainsi adapté aux enjeux de la société techniciste et de consommation de masse (selon les objectifs initiaux actés par l'*Independent Group*).

❑ *La radicalité impose de rejeter la tradition culturaliste britannique*

L'approche éthique de l'architecture promue par le *New Brutalism* confronte les architectes britanniques à la problématique de l'assimilation de la culture moderniste. C'est en ceci que Reyner Banham inscrit sa théorie dans la lignée de la critique opérée par l'historien Basil Taylor, au cœur d'un débat qui l'oppose au pittoresque, un débat promu par l'historien Nikolaus Pevsner sur les ondes de la BBC en 1954 : Banham attaque de la même manière que Taylor

⁸¹ Voir chapitre 19. « La diffusion de l'architecture moderne en Grande-Bretagne et en scandinavie », p. 329-349 in *L'architecture moderne depuis 1900* à partir de la 3^{ème} édition anglaise (2004).

⁸² The *Modern Architectural Research Group* a été fondé en 1933 par les architectes Wells Coates, Maxwell Fry et F.R.S. Yorke et le journaliste Philip Morton Shand (rejoints par Ove Arup et le poète John Betjeman). Voir sur le sujet : John Summerson, "The MARS Group and the Thirties" in John Bold and Edward Chaney, *English Architecture: Public and Private* (1993).

⁸³ The *Tecton Group* a été fondé en 1932 par les architectes Bertold Lubetkin, Francis Skinner, Denys Lasdun, Godfrey Samuel et Lindsay Drake ; Voir sur le sujet : John Allan, *Lubetkin: Architecture and the Tradition of Progress* (1992) ♦ Malcolm Reading, Peter Coe, *Lubetkin and Tecton: An Architectural Study* (1981).

⁸⁴ James M. Richards, "Europe Rebuilt: 1946-56; What Has Happened to the Modern Movement?", *AR* (1957).

⁸⁵ *Le brutalisme en architecture*, Opus cit. p. 45.

l'idée d'une prédétermination culturelle britannique qui conduirait à une nécessaire esthétisation par la persistance du pittoresque, une sensibilité perçue par les plus radicaux des modernistes comme une contre-valeur de la modernité ; le pittoresque empêcherait « les Anglais de faire face aux réalités de l'ère industrielle » en les attirant « dans les inconséquences et une nostalgie vis-à-vis du passé⁸⁶. »

Le rejet du pittoresque est donc un enjeu moral. Or, l'expérience de la modernité réduite à la seule problématique constructive est une des raisons qui expliquent une forme de rejet du *New Brutalism* par une majorité des architectes britanniques. Le processus d'appropriation de l'esthétique moderniste ne peut être limité à une seule affaire de technique. Dans les années 1930, les modernistes avaient eux-mêmes engagé la démarche esthétique pour assurer la diffusion de leur révolution technique. Cette réduction de l'expérience de la modernité à la technicité par les concepteurs du *New Brutalism* doit d'ailleurs pour beaucoup (il est important de le noter) à la théorie développée sur le premier âge machiniste par Banham.

Dans les années 1930, le modernisme se confondait avec l'esthétique du Style International ; un style qui fut conceptualisé pour répondre à l'enjeu de généralisation des nouvelles méthodes constructives issues du monde industriel, ceci pour faire face à la dépréciation des styles du passé. L'objectif était de permettre la concrétisation du « Style de la modernité ». Son universalité reposait aussi sur la mise en œuvre d'une nouvelle culture stylistique, voire d'une méthode pour une architecture nouvelle, telle que Le Corbusier l'impulsa dans ses écrits. Notons toutefois que lorsque Le Corbusier réalisa la villa Savoye à Poissy (1928), il dut nécessairement faire face à la réalité technique du marché privé de la construction... en dehors de ce que laisserait penser le crépi blanc de la villa, certains murs ne sont pas en béton armé mais composés de moellons ; l'initiale démarche corbuséenne visait donc aussi à mettre l'accent sur le caractère révolutionnaire d'une esthétique, malgré l'enjeu affiché d'éthique constructive. Reyner Banham et les Smithson tirent de cette approche fallacieuse un constat d'échec moral, et c'est pourquoi ils proposent d'achever la révolution en rejetant les dimensions stylistiques, symboliques, culturelles et identitaires de l'architecture, et toute forme de tradition.

Cette négation conduit le *New Brutalism* à rentrer en rupture avec le milieu culturel réceptif : l'architecture ne peut plus servir à sublimer les références culturelles traditionnelles (que ce soient les références conventionnelles de la société ou les plus académiques). C'est l'échec du *New Brutalism* de se voir inextricablement lié à sa propre utopie morale, par son incapacité à répondre aux aspirations culturelles de la société. Une société au demeurant conservatrice, où s'exprime un désir d'architecture plus conventionnelle. Ce rejet de la dimension culturaliste de l'architecture explique en grande partie l'échec de la réception d'un « modernisme radical de seconde génération » ; un processus qui semble nous conduire au post-modernisme, une notion conceptuelle initiée dans la lignée et en réaction au *New Brutalism*.

⁸⁶ Voir sur le sujet : Nikolaus Pevsner, "Twentieth-Century Picturesque. An Answer to Basil Taylor's Broadcast" Opus. cit. : "It prevents the English from facing up to the realities of an industrial age and draws them into irrelevancies and a nostalgia for the past."

➔ L'ART DU TOWNSCAPE :

permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque

The art of Townscape: permanence and updating of picturesque sensitivity

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le regain d'intérêt pour la tradition classique en Angleterre (si tant est que son influence ait véritablement diminué) se traduit par de très nombreuses publications spécialisées. Il est toutefois difficile de considérer la réinscription de cette culture – dont témoignent les travaux des historiens Christopher Hussey⁸⁷, Nikolaus Pevsner⁸⁸ ou John Summerson⁸⁹ – comme le signe d'une réaction au modernisme préfigurant une crise de légitimité. Il s'agit plutôt d'un approfondissement scientifique propre à la relecture des fondements identitaires et nationaux du classicisme britannique.

Ce classicisme ne peut en effet consister en une culture donnée et figée. Il ne s'est pas constitué sur une seule et même période. Il ne s'est pas éteint au début du XX^e siècle sous

⁸⁷ En tant qu'éditeur pour le magazine *Country Life*, dont il est conseiller en architecture, Christopher Hussey a publié : *The Life of Sir Edwin Lutyens* (1950) ♦ *English Country Houses Open to the Public* (1951) ♦ *English Country Houses [volume 1: Early Georgian, 1715-1760, volume 2: Mid Georgian, 1760-1800, volume 3: Late Georgian, 1800-1840]* (1955, 1956, 1958) ♦ *English Gardens and Landscapes, 1700-1750* (1967) ♦ voir de même : *Picturesque: Studies in a Point of View* (1927).

⁸⁸ La fondation des éditions *Pelican History of Art* engage Nikolaus Pevsner dans un important travail sur l'histoire de l'architecture britannique avec la série *The Buildings of England* (1951-1974). En tant qu'éditeur d'*Architectural Review* en charge de la théorie et de l'histoire, il publia de très nombreux articles dans la revue portant à reconsidérer les traditions britanniques en architecture ; par exemple : "Good King James's Gothic" *AR* (1950) ♦ "Double profile: a reconsideration of the Elizabethan style as seen at Wollaton" *AR* (1950) ♦ "Triple Morris" *AR* (1968) ♦ "London County Council housing and the picturesque tradition" *AR* (1959) ♦ À noter, les ouvrages sur l'architecture victorienne : *High Victorian design: a study of the exhibits of 1851* (1951) ♦ *Victorian Architecture* (1963).

⁸⁹ John Summerson, *Georgian London* (1945) ♦ du même auteur : *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture* [includes "The Tyranny of Intellect: A Study of the Mind of Sir Christopher Wren in Relation to the Thought of his Time"] (1949) ♦ *Sir John Nash (1753-1837), Architect to King George IV* (1952) ♦ *Architecture in Britain, 1530 to 1830* (1954) ♦ *The Classical Language of Architecture* (1963) ♦ *The Architecture of Victorian London* (1976).

l'effet des nouvelles propositions du mouvement Moderne, son expression continuant, au moins jusque dans les années 1950, à se développer ; le cas de la reconstruction de *Regent Street* (1895-1927), à Londres, en est le plus parfait exemple (sous la supervision de Norman Shaw puis de Reninald Blomfield), tout comme les transformations, à la City, de la *National Westminster Bank* (1929-1932) de Edwin Cooper et de la *Midland Bank* (1924-1939) de Edwin Lutyens [ill.016].

À l'examen de la périodisation du classicisme britannique proposée par Barbara Arciszewska et Elizabeth McKellar dans *Articulating British Classicism, New Approaches to Eighteenth-Century Architecture* (2004), l'historienne Michela Rosso⁹⁰ problématise l'épanouissement de la culture classique au-delà de l'époque victorienne ; un épanouissement qui n'est en rien anachronique. L'historienne démontre que cette persistance est en partie liée à une forme de régionalisme qui trouve sa légitimité dans le concept d'identité nationale, de l'*Englishness*⁹¹ (ou *Britishness*).

Cette sensibilité identitaire (voire conscience) s'est en premier lieu fortement exprimée dans l'art du paysage à la fin du XVIII^e siècle, où l'art du jardin classique à la française fut déclassé par la vogue du pittoresque⁹². Dans *The English garden and national identity, Modern architecture and cultural identity* (2002), l'historienne Anne Helmreich souligne combien cette thématique n'a jamais cessé d'être actualisée dans le débat britannique jusqu'à nos jours. Transitoire dans l'histoire, le thème est réapparu pleinement entre les années 1870 et 1914 pour servir une définition de spécificités culturelles nationales : son influence est par exemple très forte sur l'élaboration de la première cité-jardin de Letchworth (au nord de Londres) réalisée par Barry Parker et Raymond Unwin⁹³, d'après les principes établis par l'urbaniste-théoricien Ebenezer Howard⁹⁴ dans le livre *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898). Le pittoresque réapparaît

⁹⁰ Michela Rosso, « Classique et anticlassique : récits de l'architecture en Grande-Bretagne, entre XIX^e et XX^e siècles » in Antonio Brucculeri (dir.), *Louis Hauteœur et la tradition classique* (2008).

⁹¹ Voir sur le sujet : Simon Featherstone, *Englishness: twentieth century popular culture and the forming of English identity* (2009).

⁹² Concept pictural signifiant littéralement « à la manière d'une image ; apte à être transformé en une image » (*Oxford English Dictionary*, 1703), le pittoresque dérive du terme *pittoresco* italien, qui signifie « à la manière d'une peinture », « digne d'être peint » (en parlant d'un paysage). Il a été pour la première fois introduit dans le débat sur l'esthétique à la fin du XVIII^e siècle par William Gilpin, suite à la publication de *An Essay on Prints* (1768), et théorisé par Uvedale Price dans *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful* (1794) et Richard Payne Knight dans *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805).

⁹³ Notons que par *The Art of Building a Home* (1901), Barry Parker et Raymond Unwin ont assuré la transmission et la popularité des Arts & Crafts ; voir aussi : Raymond Unwin, *L'étude pratique des plans de villes : introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension* (2012 [Town planning in practice: an introduction to the art of designing cities and suburbs, 1909]).

⁹⁴ Suite à la publication de *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898), et afin de promouvoir ses théories, Ebenezer Howard fonde en 1899 *Town and Country Planning Association* (à ce jour la plus ancienne association environnementale d'Angleterre). En 1902, il réédite son essai sous le titre *Garden Cities of Tomorrow* et fonde *The Garden City Pioneer Company* afin de trouver un site (et de l'acquérir) pour fonder la première cité-jardin

de la même manière après la Seconde Guerre mondiale sous la forme d'un « néo-pittoresque », lorsque les spécialistes questionnent l'acclimatation régionaliste du modernisme.

Cette entreprise repose sur la constitution d'un lobby et d'une médiatisation, en particulier grâce à la revue *Architectural Review* (AR) dont le comité éditorial et scientifique réunit l'architecte James Maud Richards (éditeur en chef de 1937 à 1971), l'historien Nikolaus Pevsner⁹⁵ (rejoint par Reyner Banham comme assistant en 1959), le dessinateur Gordon Cullen et Hubert de Cronin Hastings (propriétaire de la revue et rédacteur en chef, alias « Ivor de Wolfe » en tant qu'auteur-contributeur). Ensemble, ils mettent en avant le concept du « *Townscape* », littéralement « paysage-urbain » – un concept qui vise à problématiser l'inscription régionale de l'architecture moderniste par la réadaptation de la tradition du pittoresque. Le « style pittoresque⁹⁶ » est rejeté au profit de l'outil conceptuel (tout comme méthodologique) valorisant le choix de la non-symétrie et une façon de percevoir l'espace et les formes librement. Cette approche du pittoresque adaptée à des problématiques urbaines doit beaucoup au travail de reconsidération mené dans les années 1930 par Christopher Hussey dans *The Picturesque: Studies in a Point of View* (1927) [ill.017].

Comme le rappelle l'historien Frédéric Pousin dans son article⁹⁷ (in Strates, 2007), cette fondation d'une esthétique néo-pittoresque ne constitue pas en soit un « revival ». Le *Townscape* est aux yeux de ses créateurs une « philosophie » capable de nourrir une pratique de l'architecture et de la planification « qui mettrait en œuvre une “manière de voir le monde” ». Il est fondé sur une « conception anglaise de la démocratie, ancrée dans le principe même de l'individualisme⁹⁸ ». L'historien Jacques Lucan évoque lui aussi dans cette « résonance du pittoresque » une « façon de voir le monde⁹⁹ », une « *English vision* ».

En 1954, lorsque l'historien de l'art au *Royal College of Art* de Londres, Basil Taylor, s'en prend (sur les ondes de la BBC lors de trois entretiens) à cette philosophie (qui cherche à actualiser la

de Lethchworth. Voir aussi : Peter Hall, *Cities of tomorrow : an intellectual history of urban planning and design since 1880* (2014).

⁹⁵ Voir en particulier : Nikolaus Pevsner, “The genesis of the picturesque: documentation of the early years of landscaping in England, from 1685, Sir William Temple, to 1728, Batty Langley” *AR* (1944) ♦ “The picturesque in architecture” *RIBA Journal* (1947).

⁹⁶ Dans l'ouvrage *Visual Planning and the Picturesque* (2010) édité par Mathew Aitchison, l'historien souligne à plusieurs reprises les différentes tentatives sémantiques qui eurent lieu afin de préciser le concept : « *Visual Planning* », « *Exterior Furnishing* », « *Sharawaggi* », ou encore « *Picturesque Planning* » ; le choix de « *Townscape* », « art du paysage urbain », l'ayant finalement emporté en 1949 et consacré par la publication : Ivor de Wolfe [alias Hubert de Cronin Hastings], Gordon Cullen, “Townscape: a plea for an English visual philosophy founded on the true rock of Sir Uvedale Price, followed by a Townscape casebook” *AR* (1949).

⁹⁷ Frédéric Pousin, « Du townscape au “paysage urbain”, circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », *Strates* (2007).

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Jacques Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX-XX siècles* (2009), p. 317 ; chapitre 17, « Composition et Pittoresque ».

modernité du pittoresque), il n'est guère surprenant de voir Nikolaus Pevsner monter au créneau pour inscrire le *Townscape* non pas comme une tradition mais en tant qu'héritage. Pevsner revendique le caractère positif et légitime de cette méthode britannique pour l'aménagement, fondée sur une approche concrète et sensible de l'environnement par la prise en considération du *genius loci*¹⁰⁰. Et cette méthode ne peut pas être réduite à l'idée de désordre visuel ou même d'hétérogénéité dans l'art de la composition.

À cette date, deux numéros spéciaux de l'*Architectural Review* consacrés au néo-pittoresque ont été publiés : *Townscape* (1949) et *The Functional Tradition* (1950). Ils seront suivis par les campagnes *Outrage: On the Disfigurement of Town and Countryside* (1955), *Counter Attack Against Subtopia* (1956), *The Functional Tradition* (1957), *The Italian Townscape* (1962), *Manplan* (1969) et *Civilia* (1971). L'objectif de ces campagnes journalistiques est de mettre en place une pensée conceptuelle propice à l'élargissement des modèles et des méthodes du modernisme, tout en faisant la promotion du vernaculaire et du régionalisme. Ces numéros spéciaux d'AR largement illustrés sont sujets à des redéveloppements dans des ouvrages aux éditions *Architectural Press*, à l'image de *The Italian Townscape*¹⁰¹ (1963) [ill.018].

Frédéric Pousin souligne le caractère mobilisateur du concept initial, défini pour la première fois en 1949 par Hubert de Cronin Hastings et Gordon Cullen¹⁰² [ill.019] : le *Townscape* comme moyen de fonder une esthétique contemporaine qui puisse représenter une alternative aux valeurs du modernisme « dont le rationalisme et l'universalisme étaient battus en brèche, et qui étaient critiquées pour le peu de place qu'elles accordaient aux diversités nationales et jugées difficilement partageables par le plus grand nombre » ; « les rédacteurs se donnaient pour objectif d'inventer et promouvoir un modèle d'intervention environnemental¹⁰³ ».

Paradoxalement, le premier numéro spécial de 1949 n'a énoncé aucune méthode concrète pour permettre de créer ce régionalisme moderniste. Il faut attendre 1961 pour que Gordon Cullen (l'assistant éditeur en charge de la question) ne publie un essai au titre éponyme¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Nikolaus Pevsner, "Twentieth-Century Picturesque. An Answer to Basil Taylor's Broadcast", *AR*, vol. 115, no. 688, April 1954, p. 227-229 : "Here the architect, instead of creating variety, has to achieve it by means of a mixture of what he finds on the site and has reasons to preserve, with what he designs himself. So the variety of shapes and materials within the individual building now grows into a larger variety of new and old elements within any one townscape. That is what townscape meant, when the term was coined. To make townscape requires an architect wholly in sympathy with today, but at the same time sensitive to the character of a site and the character of what he finds standing on it when he starts. [...] The difference is summed up in the phrase 'Genius loci'. [...] That is the functional function of the Picturesque, meaning the Varied, the Intricate, the On-its-own-Merit, in the twentieth century."

¹⁰¹ Ivor de Wolfe [alias Hugh de Cronin Hastings], "Italian Townscape", *AR* (1962) ♦ Ivor De Wolfe, *The Italian Townscape* (1963).

¹⁰² Ivor de Wolfe [alias Hubert de Cronin Hastings], Gordon Cullen, "Townscape (...)" *Opus cit.*

¹⁰³ Frédéric Pousin, *Opus cit.*

¹⁰⁴ Gordon Cullen, *Townscape* (1961) ♦ Gordon Cullen, *The Concise Townscape* (1961) ♦ voir aussi : David Gosling and Foster Norman, *Gordon Cullen: visions of urban design* (1996).

Cullen tente d'approcher une définition d'un « *art of relationship* » mettant en relation les différentes composantes du paysage urbain : « prendre tous les éléments qui vont créer l'environnement bâti : les bâtiments, les arbres, la nature, l'eau, la circulation, les publicités, et ainsi de suite, et de les tisser de telle manière que l'intensité théâtrale soit libérée¹⁰⁵. »

Mais, là encore, plus qu'une méthode opérationnelle, Cullen décrit une approche visuelle, et il affirme que seule celle-ci peut permettre de déterminer la méthode d'aménagement urbain. Dans l'espace, les composantes architecturales doivent exister pour la relation physique qu'elles produisent. Le diagnostic est essentiel. Il repose sur un travail d'analyse paysagère, et non pas d'investigation sociologique comme l'énonce au même moment la méthode de Kevin Lynch dans *L'image de la cité* (1960). Relevant d'une approche picturale, la méthodologie du *Townscape* s'ancre dans le dessin et la réalisation d'une série de croquis qui révèle une sorte de scénario urbain élaboré à partir de la vision, le jeu du clair-obscur et la décomposition des formes : « si [...] nous concevons nos villes du point de vue de la personne mobile (le piéton ou la voiture), il est facile de voir comment toute la ville devient une expérience plastique, un voyage à travers les pressions et les vides, séquence d'expositions et d'encerclements, de contraintes et de soulagements¹⁰⁶. » La problématique du style est donc ici totalement évacuée.

Il ne s'agit plus de fabriquer un environnement classique organisé autour d'un axe de symétrie, ou un environnement moderniste sur des principes fonctionnels, mais de façonner un paysage grâce à une technique d'analyse paysagère qui induit une approche phénoménologique : le bon urbanisme « est » celui résultant d'une immersion sur le terrain.

Cullen détermine cinq principes caractéristiques :

- (1), la création d'un territoire urbain occupé et habité par des équipements de commodité et un mobilier traité (*Occupied territory*) ;
- (2), un territoire urbain où se produit un mélange harmonieux entre les éléments statiques et les éléments mobiles par l'effet de la « viscosité » (*Viscosity*) ;
- (3), un territoire urbain où est recherché l'effet d'enclavement des espaces intérieurs qui n'en restent pas moins ouverts (*Enclave*) ;
- (4), un territoire urbain où l'espace public est circonscrit et dont la centralité est assurée par la création d'une place publique ou d'une cour par un effet d'encerclement architectural, ce qui permet de créer des espaces calmes et à taille humaine (*Enclosure*) ;

¹⁰⁵ Gordon Cullen, *Townscape*, London: Architectural Press, 1961, p. 9 : "[...] to take all the elements that go to create the built environment: buildings, trees, nature, water, traffic, advertisements, and so on, and to weave them in such a way that drama is released".

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 10 : "if[...] we design our towns from the point of view of the moving person (pedestrian or car-borne) it is easy to see how the whole city becomes a plastic experience, a journey through pressures and vacuums, a sequence of exposures and enclosures, of constraint and relief."

- (5), un territoire urbain où l'organisation de l'ensemble bâti répond à une mise en œuvre scénographique, déterminée par un élément focal, et non un axe de symétrie (*Focal point*).

Ces principes énoncés tardivement (en 1961) n'ont certainement que modérément influencé les méthodes des architectes et des urbanistes. Certains spécialistes y font référence sans chercher à y plaquer un modèle théorique. Néanmoins, le *Townscape* comme philosophie applicative a très clairement influencé la pensée et les méthodes architecturales britanniques dès les années 1950, comme en témoigne les orientations du *Festival of Britain* de 1951, ou bien celles de la politique de logement public du LCC¹⁰⁷. Il faudrait toutefois bien moins questionner le rôle de l'*Architectural Review* que son lectorat. La revue ne fit que mettre en forme des idées partagées dans l'élite et la société ; le *Townscape* est l'expression culturelle d'une sensibilité typiquement britannique.

Établissant un rapport avec les travaux des CIAM, Jacques Lucan, dans son article « Nécessités de la clôture ou la vision sédentaire de l'architecture¹⁰⁸ », souligne par exemple l'influence du *Townscape* sur la VIII^e réunion de 1951 organisée à Hoddesdon en Angleterre (sous la supervision du groupe MARS), réunion qui aura acté une première nécessité de redéfinition de la Charte d'Athènes¹⁰⁹. L'historien évoque, de même, l'influence du concept sur les travaux de Frederick Gibberd, l'architecte urbaniste de la ville nouvelle d'Harlow en Angleterre (chantier débuté en 1947). Gibberd publie en 1959 *Town Design*, un essai dans lequel il donne une grande place aux écrits du théoricien culturaliste Camillo Sitte : un auteur autrichien à contretemps de son époque qui avait fait l'apologie des formes urbaines non régularisées des villes de la vieille Europe, dans *L'art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques*¹¹⁰ (1889), un traité opposé aux méthodes urbanistiques modernes fondées sur la pensée rationnelle et hygiéniste.

Le *Townscape* apparaît ainsi comme l'émanation d'une sensibilité culturaliste, qui trouverait son ancrage dans l'*Englishness*. Le *Townscape* devient une « philosophie pratique » qui permet de mettre à distance l'utopie fonctionnaliste et le caractère holistique du modernisme. Il s'inscrit en Angleterre, avec d'autant plus de force, qu'il exprime un sentiment identitaire très fort, au travers du souci de régionalisation des modèles ou formes architecturales. Dans *L'urbanisme utopies et réalités, Une anthologie* (1965), Françoise Choay met en lumière les fondements britanniques du culturalisme qui ont conduit à cette acclimatation, en démontrant les filiations avec le mouvement des *Arts & Crafts* initié par John Ruskin et par William Morris. On peut ainsi

¹⁰⁷ Voir la question traitée précédemment dans le chapitre « **NEW BRUTALISM : la révolution morale des jeunes gens en colère** » (p. 28-41).

¹⁰⁸ Jacques Lucan, « Nécessités de la clôture ou la vision sédentaire de l'architecture » in *Matières* (École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Année 3, 1999, p. 19-30).

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Traduction anglaise : *City Planning According to Artistic Principles* (1965).

compléter cette approche en soulignant les fondements d'une sensibilité déterminante qui n'a de cesse de se réaffirmer et, ainsi donc, de se « re-conceptualiser » en fonction des nécessités du temps ; l'aspect le plus significatif étant la capacité de transformation de cette sensibilité, qui se voit réactualisée par l'effet d'un large débat au sein de la pensée spécialiste, mais aussi de la culture populaire.

Le *Townscape* est en effet un sujet populaire, largement débattu, soutenu par les organes de diffusion que sont la presse ou les publications spécialisées, des media qui visent avant tout à élargir le débat au sein du grand public. L'*Architectural Review* est l'organe médiatique à partir duquel le mouvement prend corps et, progressivement, réussit à légitimer dans le pays le choix d'un modernisme régionaliste qui prendrait en compte les déterminants anthropologiques et paysagers d'un territoire, en forçant les modèles modernistes à s'adapter. Mais, paradoxalement, en mettant trop l'accent sur le caractère britannique (et donc identitaire) le *Townscape* s'est amalgamé avec les lobby traditionalistes de protection du patrimoine.

Les idées développées par l'*Architectural Review* résonnent avec celles de *Country Life*, une revue dirigée successivement par les historiens Christopher Hussey (1933-64), Mark Girouard (1964-67), John Cornforth (1967-77) puis Marcus Binney (1977-84). Le départ de Reyner Banham du comité éditorial de l'AR en 1964 n'est pas étranger à cet amalgame entre le *Townscape* et la sensibilité patrimoniale ; avec la promotion du *New Brutalism*, Banham s'inscrit dans le débat.

L'*Architectural Review* a d'ailleurs pour point commun avec *Country Life* d'avoir été créée à la fin du XIX^e siècle alors que se développait la notion de patrimoine national, sous la notion d'« *Heritage* » – le « patrimoine » (expression des spécificités de la culture britannique contenues dans les trésors architecturaux du passé, un passé idéalisé qui doit donc faire autorité). Les deux revues s'inscrivent dans la contemporanéité de l'émergence d'un mouvement de protection et de relecture animé par des lobbies issus du mouvement des *Arts & Crafts*. Dans la seconde partie du XX^e siècle, la réactualisation de ce « régime d'engagement » en faveur d'une architecture nationale par la mise à distance de l'universalité du Style International ne fait pas de doute. Le modernisme est jugé comme une importation continentale, une invasion culturelle ; l'essai de l'architecte Reginald Blomfield – *Modernismus* (1934) – est le premier du genre à dénoncer une architecture non patriotique dans le contexte d'un positionnement politique antibolchévique. Le jugement est redéveloppé dans *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-modern* (1987) par l'historien de l'architecture Joseph Mordaunt Crook.

Ces critiques renvoient au processus d'« accommodation » des nouvelles formes architecturales par l'adaptation des innovations exogènes à un milieu culturel spécifique. Dans le cas de la Grande-Bretagne, le sujet est problématisé par Julian Holder et Paul Greenhalgh dans *Modernism in Design*¹¹¹ (1990), ainsi que par l'historien Mark Crinson dans *Modern Architecture and*

¹¹¹ Julian Holder, "‘Design in Every Day Things’: Promoting Modernism in Britain, 1912-1944", in Paul Greenhalgh, *Modernism in Design* (1990).

the End of Empire (2003) ; ce dernier approfondit les interactions entre l'idéal universel du mouvement Moderne et son milieu d'implantation. Pour la Grande-Bretagne, on peut s'accorder au cadre temporel « 1927 – 1957 » proposé par les historiens John Summerson¹¹² et William Whyte¹¹³. Ils articulent ces dates clefs pour le développement du modernisme : 1927 correspond à la traduction de *Vers une Architecture* de Le Corbusier par Frederick Etchells (*Towards a New Architecture*), tandis que 1957 correspond à la dissolution du groupe MARS, à la suite du *Festival of Britain* de 1951, événement qui confirme le changement de culture architecturale.

William Whyte rappelle que l'assimilation de la culture moderniste par les élites entre 1927 et 1957 est le fruit d'un processus d'accommodation par la « redéfinition de l'histoire de l'architecture anglaise », laquelle conduit à « une nouvelle compréhension du caractère national britannique¹¹⁴ ».

La question n'est pourtant pas tant de savoir ce qu'a perdu l'Angleterre dans ce processus mais ce qu'elle gagne à se transformer. Dans cette logique de réadaptation culturelle s'actionne la conscience de ce que l'historien Albert E. Richardson caractérise de « génie national¹¹⁵ ». Un sentiment qui se réactualise tout au long de l'histoire à chaque étape de transformation. Les phases d'accommodation de cultures exogènes voient ainsi naître des préoccupations identitaires qui conduisent les Britanniques à porter un autre regard sur leur « *Heritage* ».

Rappelons que les revues *Architectural Review*¹¹⁶ et *Country Life*¹¹⁷ furent à ce titre, à la fin du XIX^e siècle, les porte-drapeaux de véritables lobbies politiques, respectivement, en faveur de la modernité et/ou de la tradition à l'anglaise. Elles sont nées dans la contemporanéité de la création de la toute première société de protection du patrimoine : *The Society for the Protection of Ancient Buildings*¹¹⁸ initiée par William Morris, le fondateur du mouvement des *Arts & Crafts*. En 1896 et 1897, dates de la création des deux revues, une loi assoie un premier

¹¹² John Summerson, "Introduction" in Trevor Dannatt, *Modern Architecture in Britain* (1959).

¹¹³ William Whyte, "The Englishness of English Architecture: Modernism and the Making of a National International Style, 1927-1957", *The Journal of British Studies*, vol. 48, issue 02, April 2009, p. 441-465.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 457 : "The modernist gambit did not just involve a redefinition of English architectural history. It also implied a new understanding of English national character."

¹¹⁵ Albert E. Richardson, "The Visual Arts" in Ernest Barker, *The Character of England* (1947).

¹¹⁶ *Architectural Review* a été créée en 1896 par Percy Hastings.

¹¹⁷ *Country Life* a été créée en 1897 par Edward Hudson.

¹¹⁸ *The Society for the Protection of Ancient Buildings* a été créée en 1877 sous l'impulsion de William Morris et de l'architecte Philip Webb avec pour objectif la sauvegarde de l'architecture médiévale et la promotion d'une doctrine de restauration qui rejette l'idéalisation d'un état d'achèvement et valorise la conservation en l'état ; voir sur le sujet : Edward Palmer Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary* (1976).

arsenal juridique en faveur du patrimoine : *The Ancient Monuments Protection Act*¹¹⁹. Elle est accompagnée de la création de l'organisme de conservation *The National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*¹²⁰. On peut considérer cette première loi en matière de patrimoine comme une émanation directe de la pensée culturaliste issue mouvement des Arts & Crafts. Se faisant, cette loi s'inscrit dans la lignée de la critique de l'industrialisation de l'Angleterre à l'époque victorienne.

On peut établir un parallèle entre les époques : au début des années 1960, alors que le modernisme semble avoir triomphé, des voix s'élèvent de la même manière pour dénoncer l'altération de l'environnement. L'*Architectural Review*, fort de son engagement en faveur de la modernité, milite ainsi pour l'adaptation du modernisme aux spécificités identitaires et paysagères britanniques, tandis que *Country Life* milite en faveur du renouveau de la tradition.

Dans ces deux organes de presse, les campagnes militantes de défense se construisent grâce au photojournalisme comme méthode d'investigation : pour l'AR, par exemple, le premier numéro spécial *Townscape* (1949) choisit le reportage photographique comme « une intention d'information autant qu'une intention militante » qui « dénote de manière explicite le vocabulaire militaire de "contre-attaque"¹²¹ ». La création du bureau « *Counter Attack*¹²² » en 1957 [ill.020], en charge de l'actualité de la planification, est « destiné à fonctionner comme "un service de surveillance et d'orientation du bon caractère visuel de l'Angleterre"¹²³. » L'*Architectural Review* devient dès lors un organisme de pression qui milite pour la création de fonds pour la préservation des paysages naturels et urbains, sur le modèle de l'organisme non-ministériel de conseil *The Historic Building Council*¹²⁴ créé en 1953.

Les diverses publications des thématiques centrales de la revue aux éditions *Architectural Press* deviennent à leur tour des instruments de diffusion des idées en remettant les problématiques culturalistes au cœur des enjeux de la planification : *Outrage: On the Disfigurement of Town and*

¹¹⁹ *The Ancient Monuments Protection Act* a été promulguée en 1882 par le parlement britannique pour la protection des monuments anciens, initiée par Sir John Lubbock, président de l'*International Congress of Prehistoric Archaeology* (1868), auteur de *Pre-Historic Times* (1865) et administrateur du *British Museum* (1878).

¹²⁰ L'organisme de conservation *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty* a été créé en 1895, association à but non lucratif qui se donne pour mission de préserver les paysages dans leurs aspects naturels et le patrimoine architectural urbain menacé.

¹²¹ Frédéric Pousin, *Opus cit.*

¹²² Le dossier « *Casebook Content* » du numéro spécial *Counter Attack Against Subtopia* (no. 719, vol. 120, 1956, p. 407) rapporte les témoignages des autorités locales et des organismes de planification engagés dans la réhabilitation de la « *subtopia* ». *Casebook Content* est l'embryon du « bureau de la contre-attaque » mis en place en 1957 (no. 725, vol. 124) qui permet de faire remonter les courriers de lecteurs dénonçant des cas particuliers d'atteinte à l'intégrité de l'environnement et réclamant de l'aide.

¹²³ Frédéric Pousin, *Opus cit.*

¹²⁴ Les trois conseils des bâtiments historiques (Angleterre, Écosse, Pays de Galles) ont été créés par *The Historic Buildings and Ancient Monuments Act* de 1953, est un organisme non-ministériel de conseil des pouvoirs exécutifs portant à la mise en œuvre de la protection des bâtiments classés et des subventions.

Countryside (1956) [ill.021] publié par Ian Nairn (l'éditeur en charge du numéro spécial de l'AR en 1955) alerte, par exemple, l'opinion sur la banalisation en cours des paysages urbains de l'Angleterre. Le reportage est construit autour d'un voyage « cauchemardesque » de la ville de Southampton à Carlisle, dans un territoire péri-urbain sans individualité ni spécificités, sur des zones tampons en marge des villes historiques et de la campagne dénommé la « *subtopia* » ; le thème sera remobilisé par une série de documentaires pour la télévision illustrant les différents voyages de Nairn¹²⁵, ainsi que par la publication de *Britain's Changing Towns* (1967 [Re-issued as *Nairn's Towns*, 2013]) [ill.022].

Au début des années 1970, l'activisme de l'*Architectural Review* fondé sur la philosophie du *Townscape* ne survit cependant pas au retrait du comité éditorial de la revue de Nikolaus Pevsner et de Hubert de Cronin Hastings, quoique le champ de la défense de l'environnement paysager ne soit pas abandonné. Ce sont alors des positionnements plus conservateurs qui émergent au premier plan, et donc plus traditionalistes. L'association « *The Vernacular Group* » fondée en 1952, afin de permettre une meilleure connaissance et défense de l'architecture vernaculaire britannique, diffuse ses études¹²⁶. La publication *The Sack of Bath* du journaliste du *Times*, Adam Fergusson, a un fort impact médiatique. En 1970, l'architecte et journaliste Derrick Oxley fonde à son tour « *The 2000 Group campaign*¹²⁷ » pour défendre l'architecture traditionnelle, tout en appelant à réévaluer la place de la culture moderniste.

Dans ce contexte, l'activisme de *Country Life*¹²⁸ apparaît plus sur le devant de la scène, en particulier par des campagnes virulentes pour la sauvegarde et la réhabilitation des bâtiments historiques menacés. En 1975, année européenne du patrimoine architectural, par la création de *SAVE Britain's Heritage* (la plus influente association de conservation constituée depuis *The Society for the Protection of Ancient Buildings*) le lobby traditionaliste crée son organisme de combat. L'initiateur n'est autre que l'historien et rédacteur en chef de la revue, Marcus Binney.

Réunissant un important groupe de journalistes, d'historiens, d'architectes et d'urbanistes, *Country Life* va engager ses campagnes autour de publications ciblées, comme *The Rape of Britain* (1975) [ill.023] (où les historiens et journalistes Colin Amery et Dan Cruickshank

¹²⁵ Par exemple, le voyage de Londres à Manchester via des routes secondaires, « *Nairn accross Britain* » (BBC, 1972, a series produced by Alex Marengo) ; voir sur le sujet : John Albert Walker, *Arts Council arts & media, Arts TV: A History of Arts Television in Britain* (1993).

¹²⁶ Voir : Hall Robert de Zouche, *A Bibliography of Vernacular Architecture* (1972) ♦ *A Current Bibliography of Vernacular Architecture* of Vernacular Architecture Group, vol. 1: 1970-1976 (1979), vol. 2: 1977- 1989 (1992), vol. 3: 1990-1994 (1999).

¹²⁷ Voir sur le sujet : "2000 and one; an architectural odyssey: the manifesto of the 2000 Group led by Derrick Oxley" *London Architect* (1972) ♦ "The hindsight saga: Derrick Oxley, backwards looking ideas are more popular with the lay than the architectural establishment" *BD* (1972) ♦ Derrick Oxley, "Architecture" *The Spectator*, (1971).

¹²⁸ Sur l'évolution du rôle de la revue de sa fondation en 1897 à 1987, voir : John Cornforth, *The Search for a Style: Country Life and Architecture, 1897-1935* (1988) ♦ Roy Strong, *Country Life 1897-1987, The English Arcadia* (1996).

dénoncent la destruction brutale des villes historiques) ou, l'ouvrage de Marcus Binney (et Kit Martin) *The Country House: To Be or Not to Be* (1982). L'exposition « *The Destruction of the Country House*¹²⁹ » organisée en 1974 au *Victoria & Albert Museum* de Londres à l'initiative de Marcus Binney (avec les conservateurs Roy Strong et John Harris) est un premier moment fort de cet activisme ; l'exposition est remarquée pour la scénographie originale du « *Hall of Lost Houses* » créée par l'architecte Robin Wade [ill.024], où les photographies de plus de mille maisons détruites sont présentées sur les fûts de colonnes de l'ordre toscan (de plus de six mètres de haut) donnant l'impression de s'effondrer, un peu à la façon de celles de la fresque des Géants de Giulio Romano au palais du Te (1532-35).

Country Life revendique la création d'un régionalisme fondé sur le renouveau de la tradition classique et du vernaculaire britannique, ce qui renvoie à la dimension la plus nostalgique du mouvement culturaliste, et aussi, certainement, la plus radicale, dont les idées puisent dans la réactualisation du pittoresque, sur la base des travaux de Christopher Hussey, l'éditeur en chef de la revue de 1933 à 1964 (cf. *Picturesque: Studies in a Point of View*, Opus cit. 1927).

Ce mouvement (que l'on pourrait donc qualifier de « néo-pittoresque traditionaliste ») renoue avec l'esthétique du mouvement pictural et paysager initié dans la première moitié du XIX^e siècle, tel que véhiculé, par exemple, dans les scènes urbaines de Samuel Prout [ill.025], scénographies urbaines admirées par John Ruskin¹³⁰, au fondement des expérimentations architecturales de l'architecte John Nash pour le hameau de cottages Blaise Hamlet au nord-ouest de Bristol (construit vers 1811) [ill.026]. Plus près de notre époque, *The Liberty's Department Store*, à l'angle de *Regent Street* et de *Great Marlborough Street* à Londres (1924-26) [ill.027], est un modèle du genre ; la façade de style Tudor du complexe immobilier a été dessinée par les frères Edwin et Stanley Hall à la demande du propriétaire de la chaîne commerciale, Edward William Godwin, grande figure de promotion du mouvement des *Arts & Crafts* dans le domaine de la mode. En 1973, l'historien Nikolaus Pevsner conspue moralement ce complexe commercial dans *The Buildings of England* : « l'échelle est erronée, la symétrie est erronée. La proximité d'une façade classique mise en œuvre par la même entreprise au même moment est mauvaise, et les accès d'un tel magasin derrière une telle façade (et sous ces cheminées Tudor tordues) sont une erreur morale plus que tout¹³¹. »

¹²⁹ Marcus Binney, Roy Strong, John Harris, *The Destruction of country house, 1875-1975* (1974) ♦ Ruth Adams, "The V&A, The Destruction of the Country House and the Creation of 'English Heritage'" *Museum & Society* (1974).

¹³⁰ Voir sur le sujet : *Modern Painters* (1846) où John Ruskin témoigne de son admiration sur les œuvres picturales de Samuel Prout : "There is no stone drawing, no vitality of architecture like Prout's" ; voir aussi l'écrit de Ruskin, "Samuel Prout" in *Journal Art* (1849).

¹³¹ Nikolaus Pevsner, Bridget Cherry, *The Buildings of England, London 1: The Cities of London and Westminster*, London Penguin Books, 1973, p. 579 : "The scale is wrong, the symmetry is wrong. The proximity to a classical façade put up by the same firm at the same time is wrong, and the goings-on of a store behind such a façade (and below those twisted Tudor chimneys) are wrongest of all."

Cette critique acerbe reflète le positionnement de Pevsner qui invite justement les architectes britanniques à abandonner la tradition stylistique pour se pencher sur l'enjeu de l'adaptation de la culture moderniste aux spécificités britanniques. En particulier, en rejetant la rigueur et la standardisation de l'architecture : « Si les urbanistes anglais oublient les axes droits et les façades artificiellement symétriques de l'académisme et qu'il adoptent la conception fonctionnelle et "Englishly", ils réussiront¹³². »

Le parallèle entre culture moderne et culture classique n'est certes guère opérant. Toutefois, il permet de réaffirmer les logiques d'une sensibilité britannique : le rejet des principes de clarté et de régularité, ceci comme au temps où les architectes importèrent la modernité italienne de la Renaissance sous le règne de Elizabeth I^{ère} en valorisant l'irrégularité, la variété et les effets de surprise. L'historien Albert E. Richardson (éminent président de la *Royal Academy*) met en perspective cet « esprit provincial¹³³ » de l'architecture classique britannique que l'avènement de la monumentalité au siècle des Lumières a contraint par la recherche de la pureté formelle à l'antique alors que l'Angleterre rentrait sur la scène du monde.

L'influence de cette sensibilité pittoresque promue de nouveau grâce au concept du *Townscape* semble avoir eu une influence déterminante sur des œuvres pourtant considérées comme les plus radicales des *Sixties* ou des *Seventies* (et souvent attachées au *New Brutalism*), comme par exemple, *The Royal National Theatre* dessiné par Denys Lasdun (1963-76) [ill.028], édifice occupant le site magistral de l'angle de *Waterloo Bridge* sur les bords de la Tamise. L'historien William J. R. Curtis perçoit la « fascination [de Lasdun] pour les proportions et les divisions de la modénature classique », la « rhétorique baroque » et les « silhouettes médiévales » ; de l'autre rive de la Tamise, les strates du théâtre créent « une série de scènes publiques et d'espaces de rencontre sur fond de panorama urbain¹³⁴ ». Cette logique scénographique se retrouve dans le cas épineux de la *British Library* édifiée sur *Euston Road* (près de *St Pancras*) après maintes tergiversations¹³⁵ par l'architecte Colin St. John Wilson

¹³² Nikolaus Pevsner, *Englishness of English Art: an expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955*, London : the Architectural press, 1956, p. 179 : "If English planners forget about the straight axes and the artificially symmetrical facades of the academy," he argued, 'and design functionally and Englishly, they will succeed.'"

¹³³ Albert E. Richardson, *Monumental Classic Architecture in Great Britain and Ireland*, London : Batsford, 1914, p. 5-6 : "Previous to the eighteenth century [...] the majority of English Neo-Classical buildings were provincial, starting with those which displayed an illiterate smattering of applied architectural orders and inconsequent strap-work, characteristic of Elizabethan age, and continuing with those exhibiting coarse detail and crude ornament purporting to be Classic. [...] It impresses the mind at once with one great idea ; it is rarely found in architecture merely picturesque or respected solely for its historic associations, neither does it rely for its effect on elegant ornamentation."

¹³⁴ William J. R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Opus cit. p. 545.

¹³⁵ Voir sur le sujet : Clive Aslet, "Battle of arts and sciences: proposals for a new British Library" *Country Life* (1980) ♦ Gaynor Williams, "The thirty-years campaign" *AJ* (1992) ♦ "Inside story: the British Library at St Pancras" *Architecture Today* (1998).

(1978-98) [ill.029]. L'approche peut encore apparaître plus expressive stylistiquement avec le cas de l'immeuble de bureau du Crédit Lyonnais construit sur *Cannon Street* (City) par Whinney Mackay-Lewis Partnership (1973) [ill.030], et sa reprise de la typologie des immeubles victoriens dans sa silhouette, ainsi que le graphisme de ses panneaux en béton préfabriqués. Mais, le plus parfait exemple d'une application moderne de l'approche pittoresque nourrie par l'influence du *Townscape* demeure le programme immobilier pour le réaménagement de *Paternoster Square* (1961-67), quartier limitrophe de la cathédrale *St Paul*, un quartier entièrement bombardé pendant la Seconde Guerre mondiale.

Débuté en 1961 par les architectes Trehearne and Norman, Preston and Partners, le programme immobilier est lancé sur la base du plan d'urbanisme arrêté par l'architecte William Graham Holford¹³⁶ en mars 1956¹³⁷ (à partir des recommandations du rapport de reconstruction présenté en 1944 par l'ingénieur en chef de la City, Francis J. Forty¹³⁸) [ill.031]. Il reflète une mise à distance du modèle classique qui a prévalu dans la première réflexion de Holden et de Holford en 1946, dont les profils d'immeubles projetés étaient représentatifs de l'Art Déco [ill.032]. Le plan démontre clairement l'influence du *Townscape*¹³⁹ [ill.033] et le rejet de l'esprit Beaux-Arts initialement choisi par *The Royal Academy Planning Committee* (1942) et son président, l'architecte Edwin Lutyens [ill.034]. Il confirme aussi et surtout une mise à distance de visions futuristes et plus radicales, comme celle de Joseph Emberton¹⁴⁰ en 1946 [ill.035].

En tout état de cause, le programme de *Paternoster Square* créé par Holford est assez éloigné du modèle urbanistique de la Charte d'Athènes : l'architecte acte (dans son plan) les nouvelles orientations prises au sein des CIAM lors de la VIII^e rencontre de 1951 à Hoddesdon, le retour

¹³⁶ William Graham Holford, Grand prix de l'École d'architecture de Rome en 1930 et professeur à l'Université de Liverpool à partir de 1937, fut le parfait représentant d'une architecture moderniste modérée, encore empreint de références esthétique Beaux-Arts, avant qu'il n'adopte progressivement les principes d'un modernisme plus radical ; *The Town and Country Planning Act* de 1947 dont il fut le rédacteur en est le reflet.

¹³⁷ Le plan pour *Paternoster Square* de William Graham Holford a été élaboré (en collaboration avec l'architecte Charles Henry Holden) suite au *Report on Reconstruction in the City of London* (mai 1947). Il est validé en 1951 et inscrit, en 1953, par le *County Development Plan*. L'architecte est officiellement chargé du programme en 1955, après que le ministre Duncan Sandys (*for Housing and Local Government*) ait imposé à la *City of London Corporation* et au LCC la nomination d'un architecte-consultant ; le permis de construire est accordé en 1958. Voir sur le sujet : William Graham Holford and Charles Henry Holden, *The New Plan for the City of London* (1946) ♦ "Reconstruction in the City of London" *AJ* (1947) ♦ Peter Larkham and David Adams, "The post-war reconstruction planning of London: a wider perspective", *Birmingham School of the Built Environment* (2011).

¹³⁸ Francis J. Forty, "Replanning the City of London: talk at the Housing Centre" *AJ* (1944) ; voir sur le sujet : Derek Keene, R. Arthur Burns, Andrew Saint, *St Paul's: the cathedral church of London 604-2004* (2004) ♦ Simon Bradley & Nikolaus Pevsner, *London 1: The City of London* (1997).

¹³⁹ Voir sur le sujet : Derek Keene, R. Arthur Burns, Andrew Saint, *Opus cit.* p. 445.

¹⁴⁰ Architecte anglais issu du *Royal College of Art* et formé auprès des architectes Trehearne and Norman entre 1913 et 1914, devenu le parfait représentant, à partir du début des années 1930 du Style International. Il fut sélectionné par Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson pour l'exposition éponyme de 1932 au MoMA de New York.

aux valeurs civiques et la création d'espaces de vie communautaire. L'accent est mis sur l'aménagement de l'espace public dans sa dimension piétonne, selon les principes de l'enclosure du *Townscape*. Les immeubles qui structurent l'esplanade au flanc nord et le parvis de la cathédrale sont de faible hauteur, travaillés en revêtement de pierre de Portland. Un seul d'entre eux (à l'angle nord-ouest) atteint les soixante-deux mètres de hauteur. L'organisation asymétrique des édifices traduit un travail séquentiel du paysage urbain : valorisation de la diversité volumétrique, favorisation des points de vue offerts au piéton par des enchainements d'espaces traités de façon scénographique.

Plus précisément, l'historien et critique Mark Crinson¹⁴¹ perçoit ce plan d'aménagement comme une promotion des valeurs du pittoresque. Ce que confirme la réception très positive de l'opération en 1967, comme en particulier celle d'un des principaux défenseurs pour le renouveau de la tradition, Christopher Hussey (l'éditeur en chef de *Country Life* de 1933 à 1964). L'historien Mark Swenarton rappelle aux louanges d'une intégration paysagère réussie avec « l'aspect théâtral des masses de la cathédrale [qui] n'en sont pas diminuées mais amplifiées¹⁴² ». Le *Paternoster Square* d'Holford est dès lors sans hésitation salué par Nikolaus Pevsner comme un parfait centre civique au cœur de la capitale, « une invitation pour les employés locaux autant que pour les touristes¹⁴³ ».



> PERSPECTIVES : Le *Townscape*, une approche moderne du culturalisme britannique

Le concept du *Townscape* s'amalgame avec celui d'une « *New Tradition* », telle que l'a défini l'exposé de l'historien Henry-Russell Hitchcock dans *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (1929). La dimension d'un « néo-pittoresque », conférée à la méthodologie esthétique du *Townscape*, est de même souvent confondue avec l'idée d'un « *Picturesque Revival* », comme renaissance d'une stylistique vernaculaire et traditionaliste. Rappelons toutefois, qu'au début du XIX^e siècle, dans un contexte bien plus ancien, *Les sept lampes de l'architecture* (2008 [1849]) du théoricien et critique d'art John Ruskin présentaient justement le pittoresque comme une catégorie esthétique moderne, capable de contrer l'effet de

¹⁴¹ Mark Crinson, *Modern Architecture and the End of Empire* (2003).

¹⁴² Voir l'article de Mark Swenarton, "Responding to the Prince; The Paternoster story" *BD*, no. 865, 1987 December 11, p. 10 : "[...] the dramatic masses of the cathedral are not diminished but set off magnified."

¹⁴³ Davies Colin and others, "Unbuilt London, Paternoster: Bracken: Stag" *AR*, vol. 183, no. 1091, 1988 January, p. 15 : "This is Pevsner, on Paternoster Square, in 1973: 'With its flower boxes, its shops, restaurants and cafes, the whole area looks inviting to local employees as well as to the tourists'."

monotonie et d'aliénation produit par les conditions industrielles de production de l'environnement des villes¹⁴⁴.

Cette approche fonde donc le pittoresque non pas comme un style, mais comme une attitude critique vis-à-vis de la supposée médiocrité des productions de la civilisation industrielle. Et cette critique est au fondement des idées développées par le mouvement des *Arts & Crafts*¹⁴⁵ par John Ruskin et William Morris, ses deux principaux initiateurs : le premier est passionné par les époques médiévales et l'art gothique (infatigable voyageur, Ruskin fonde ses théories sur l'observations des trésors du passé), tandis que le second est un fabricant de meubles et d'objets d'art, « designer » et imprimeur, politiquement engagé pour la défense de la classe ouvrière. Tous deux considèrent la standardisation des productions industrielles comme un signe de « désintégration » des arts par un effet de carence culturelle. C'est pourquoi, Morris considère l'artisanat comme une voie d'élévation. La main de l'artisan doit s'épanouir au-delà du domaine élitiste des arts plastiques, dans les arts décoratifs domestiques et permettre de fonder une nouvelle esthétique pour les productions du monde industriel. C'est en ceci que se voient posés les fondements du *design* moderne, avec pour objectif de façonner un environnement simple, fonctionnel, sain et agréable. L'influence des *Arts & Crafts* – littéralement « Arts et artisanat » – sera déterminante sur tous les mouvements réformateurs européens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, de l'Art nouveau au *Bauhaus*.

Dans son anthologie *L'urbanisme utopies et réalités* (1965), Françoise Choay brosse les différents courants de pensée aux racines des conceptions modernes de l'urbanisme en positionnant le mouvement « culturaliste » issu des *Arts & Crafts* (Ruskin et Morris) comme le pendant complémentaire du modèle « progressiste ». Aux sources du progressisme se trouvent les critiques marxistes du capitalisme et de la société industrielle sur lesquelles se fondent, par exemple, les idées du réformateur gallois Robert Owen¹⁴⁶, ou du médecin anglais Benjamin Ward Richardson¹⁴⁷ dans *Hygeia : une cité de la santé* (1876). Néanmoins, Françoise Choay ne distingue pas ce qui relève ou non d'une « bonne » conception (ou idée) de la modernité, celle des progressistes ou celle des culturalistes (elle les oppose essentiellement sur un principe

¹⁴⁴ Voir sur la question : Rachel Teukolsky, *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics* (2009 [Ch.1, "Picturesque Signs, Picturing Science: Ruskin in the 1840s", p. 25-63.]) ♦ Francesca Orestano, "Across the Picturesque: Ruskin's Argument with the Strange Sisters", in Francesca Orestano and Francesca Frigerio (eds.), *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century* (2009).

¹⁴⁵ Voir sur le sujet : Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: a study of its sources, ideals and influence on design theory* (1971) ♦ Peter Davey, *L'Architecture Arts & Crafts* (1980) ♦ Elizabeth Cumming and Wendy Kaplan, *Arts & Crafts Movement* (1991).

¹⁴⁶ Robert Owen est un entrepreneur et théoricien socialiste dont les idées ont inspiré un courant « socialiste utopique » influent dans la première moitié du XIX^e siècle ; Voir : Ian Donnachie, *Robert Owen. New Lanark and New Harmony* (2000) ♦ Robert Davis, Frank O'Hagan, *Robert Owen* (2010).

¹⁴⁷ Benjamin Ward Richardson est un médecin auteur de nombreux travaux sur la médecine et la santé publique ; en 1876 paraît son ouvrage central intitulé *Hygeia, a city of Health* (*Hygeia : une cité de la santé*, 2006) dans lequel il présente une ville utopique garantissant l'hygiène de ses habitants.

didactique). Par cet effort de lecture, elle confirme surtout la pleine et entière contribution du modèle culturaliste britannique aux sources du mouvement Moderne.

→ Tableau synthétique sur les pensées progressistes et culturalistes, réalisé à partir de l'étude de l'essai de François Choay : *L'urbanisme utopies et réalités* (Paris : éditions du Seuil, 1965)

	PENSÉE PROGRESSISTE		PENSÉE CULTURALISTE	
CRITIQUE À LA SOURCE DE LA PENSÉE	... du chaos urbain et du manque d'hygiène consécutifs aux transformations de la ville à l'ère industrielle		... de la destruction de l'ancienne unité organique de la cité consécutive aux transformations de la ville à l'ère industrielle	
CONCEPTION DE L'INDIVIDU / IMPLICATION POUR LE MODÈLE URBAIN	individu-type indépendant de toutes les contingences et interchangeable	établissement d'un ordre-type fonctionnel et universel	individu-archétypique comme élément irremplaçable d'une communauté	établissement d'une totalité culturelle, d'un organisme particulier
CONCEPTION DE L'HABITAT ET DES ÉDIFICES / IMPLICATION POUR L'URBANITÉ	♦ habitat collectif et standardisation ♦ prédétermination fonctionnelle des édifices, définis une fois pour toutes	+ d'encadrement social	♦ habitat individuel et spécificité ♦ tend vers l'indétermination fonctionnelle d'édifices, singularisation	+ de pratique démocratique
IDÉAL	technique et progrès		spiritualité et identité	
PRIORITÉS	hygiène		culture	
ESTHÉTIQUE	disposition simple et géométrisme		irrégularité et asymétrie	
PAYSAGE, SITE	neutre et artificiel		in situ et respect de la particularité du site	
ESPACE	ouvert, lâche mais dense		fermé, limité et peu dense	
FONCTIONS DANS L'ESPACE	spécialisation spatiale des fonctions		décentralisation spatiale et mixité	
LIMITES POUR LE MODÈLE À VENIR	♦ organisation contraignante et répressive pour l'individu ♦ rigidité de l'environnement prédéterminé qui perd son caractère singulier		♦ faible adaptation aux problématiques de masse ♦ le modèle urbain tend à s'enfermer dans l'historicité esthétique	

Suivant cette analyse, on doit dès lors considérer le procès intenté au *Townscape* comme l'expression du rejet de « l'autre » dimension de la modernité. L'historien Peter Collins, dans *Changing ideals in Modern Architecture 1750-1950* (1965), considère à ce titre le *Townscape* comme le fondement du « *free planning* » moderne. Et l'historien Nikolaus Pevsner d'inscrire cette philosophie esthétique dans la lignée de la pensée de John Ruskin qui a conféré au pittoresque un caractère intemporel.

Le pittoresque devient un outil pour guider à la fois le dessin classique ou le dessin moderne. C'est une voie alternative qui mobilise une autre dimension de la radicalité comme méthode de transformation de l'environnement. Pour Pevsner le pittoresque est « de loin la plus grande

contribution que l'Angleterre a fait à la théorie esthétique¹⁴⁸ » ; ce que l'historien David Watkin redéveloppe en ces termes : « la théorie et la pratique du Pittoresque constituent la contribution anglaise majeure pour l'esthétique européenne¹⁴⁹ ».

Aborder la scène architecturale britannique impose de prendre en compte cette dimension culturaliste pour ne pas reproduire les analyses stéréotypées et assez conventionnelles qui nient les dimensions identitaires et culturelles de la modernité britannique, parce qu'elles seraient réactionnaires. Il est de même déterminant de ne pas contraindre les enjeux de la modernisation au travers du clivage modernité/tradition ; dans le monde anglo-saxon, les limites entre ces deux concepts sont assez floues. La véritable problématique se situe ailleurs, dans la dynamique d'assimilation et donc d' « accommodation » de la modernité et des modèles extérieurs.

Le mouvement lobbyiste porté par *Country Life*, la revue exprimant la vision la plus nostalgique du culturalisme anglais, s'inscrit dans une critique radicale, par la négation de la légitimité de la culture moderniste, alors que l'*Architectural Review* est plus consensuelle en portant l'idée d'une adaptation du modernisme aux spécificités britanniques. Cependant, les deux entretiennent comme point commun leur volonté d'ouvrir un débat sur la modernité. Dans l'après Seconde Guerre mondiale, les défenseurs les plus radicaux du culturalisme deviennent ainsi donc, et surtout, des militants. Ce sont les représentants d'une sensibilité patrimoniale qui ressurgit au premier plan en réaction aux profondes transformations de l'environnement urbain induites par l'application des méthodes progressistes, des méthodes architecturales et urbanistiques qui fondent toute réforme de l'environnement sur l'hygiénisme et le fonctionnalisme. Ces représentants ne sont pas perçus comme des réactionnaires ni des idéologues dans l'opinion.

Cette critique (plus ou moins intense) que traduisent les expériences du culturalisme britannique dans l'après-guerre ne peut dès lors être perçue comme une force *antimoderne* (quoique parfois antimoderniste). Elle participe du débat traditionnel et renouvelle la problématique de l'intégration paysagère en mettant au premier plan la question de l'identité et du local. C'est en ceci que le discours du post-modernisme s'inscrit dans cette filiation, sinon cet héritage.

¹⁴⁸ Nikolaus Pevsner, "Picturesque" *AR*, vol. 115, no. 688, April 1954, p. 229 : "It was by far the greatest contribution England has made to aesthetic theory."

¹⁴⁹ David Watkin, *The English vision: the picturesque in architecture, landscape and garden design* (1982).

→ 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme

1974 - Crisis in architecture: the collapse of the legitimacy of modernism

En 1965, dans son anthologie sur l'histoire de l'urbanisme, l'historienne Françoise Choay¹⁵⁰ prend acte de l'échec des méthodes du modernisme : « La société industrielle est urbaine. La ville est son horizon. Elle produit les métropoles, conurbations, cités industrielles, grands ensembles d'habitation. Et pourtant, elle échoue à aménager ces lieux. La société industrielle possède des spécialistes de l'implantation urbaine. Et pourtant, les créations de l'urbanisme sont partout, à mesure de leur apparition, controversées, mises en question¹⁵¹ ».

La force de cette analyse tient à la volonté de fonder une histoire théorique des modèles utopiques. Françoise Choay est une des premières spécialistes à mettre clairement en évidence les déterminismes idéologiques du « courant progressiste » au fondement de la pensée urbanistique ; elle est aussi une des premières critiques francophones de ce modèle qui implique souvent la négation de la « dimension culturaliste » de l'urbanisme. Sa critique s'inscrit dans la lignée des idées développées par l'historien américain Lewis Mumford¹⁵² – lequel appelle les architectes à se méfier d'un monde où règne une technologie usurpatrice de l'identité et de la culture – ou celles développées par le biologiste Écossais Patrick Geddes dans *Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics* (1915) ; Geddes y place l'interaction de l'homme avec son environnement comme un objectif supérieur aux considérations hygiénistes et fonctionnalistes.

¹⁵⁰ Philosophe, historienne des théories et des formes urbaines et architecturales, membre de la Commission supérieure des monuments historiques français.

¹⁵¹ Françoise Choay, *L'urbanisme utopies et réalités : Une anthologie*, Paris : éditions du Seuil, 1974 [1^{re} éd. 1965 ; éd. Points, 2014], p. 7.

¹⁵² Lewis Mumford, *Technique et Civilisation* (1976 [Technics and civilization, 1934]) ♦ *La cité à travers l'Histoire* (2011 [The City in history: its origins, its transformations, and its prospects, 1961]) ♦ *Le Mythe de la machine* (1974 [The Myth of the Machine: Technics and Human Development, 1962]).

Le propos de Françoise Choay est l'ouverture de la définition de l'urbanisme¹⁵³, comme science de l'organisation et de l'aménagement des espaces urbains née à la fin du XIX^e siècle, et qui aspire à résoudre les problèmes de la ville industrielle. Cette science urbanistique réévaluée impose de considérer des problématiques, sociales, anthropologiques, identitaires et culturelles ; cette science ne peut pas seulement être considérée comme un outil technique ou une méthodologie rationnelle pour résoudre le problème de désorganisation urbaine qui se pose dans le processus spontané d'« urbanification¹⁵⁴ » de la ville industrielle.

L'historien Paul Claval, dans *Ennobler et embellir, De l'architecture à l'urbanisme* (2011) distingue à ce titre la mission traditionnelle d'« embellissement » des architectes (dans la culture classique) d'une science de la réorganisation qui est en propre l'objectif porté par le modernisme. Dans la culture britannique, la notion théorique même d'« urbanisme » est absente, le terme se confondant avec « *Urban planning* » ou « *Town planning* ». Cette différence sémantique révèle la réalité d'une démarche politique qui implique la concertation et la prise en compte de déterminants locaux. L'art de la « planification urbaine » britannique ne se résume pas par l'application de modèles utopiques, mais par la problématisation d'un environnement qui se voit façonné en fonction de facteurs techniques et fonctionnels mais aussi par les déterminants esthétiques, identitaires et culturels.

Le premier traité d'« urbanisme » anglais pour la planification remonte à 1909 : *Town planning in practice: an introduction to the art of designing cities and suburbs*¹⁵⁵ de l'ingénieur Raymond Unwin. En 1929, en tant que militant du mouvement des *Arts & Crafts* et créateur de la première cité-jardin anglaise de Letchworth (avec Barry Parker), Unwin est devenu conseiller technique auprès du *Greater London Regional Planning Committee* et il est nommé président du *Royal Institute of British Architects (RIBA)* en 1933. Sa pensée urbanistique se voit être l'héritière du *Britain's Sanitary Movement*, le « mouvement sanitaire¹⁵⁶ » initié au début du XIX^e siècle au sein de l'élite

¹⁵³ Le terme « urbanisme » a été employé pour la 1^{ère} fois par le géographe Marcel Clerget, dans « L'Urbanisme, Étude historiques, géographique et économique », *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie* (20, 1910, p. 213-231).

¹⁵⁴ « Urbanification » ; terme proposé dans *L'Urbanisme* (PUF, 1959) par le théoricien français Gaston Bardet pour désigner le phénomène spontané du développement urbain par opposition à l'expression organisée que veut être l'urbanisme.

¹⁵⁵ Raymond Unwin, *Town planning in practice: an introduction to the art of designing cities and suburbs* (1909 [*L'étude pratique des plans de villes : introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension*, 2012]).

¹⁵⁶ Mouvement sanitaire réformateur britannique principalement initié par Edwin Chadwick (*The Sanitary Condition of the Labouring Population*, 1842) et Charles James Booth (*Life and Labour of the People in London*, 1889-91), œuvrant pour une amélioration de la santé publique dans la classe ouvrière par la création de *The Health of Towns Association* et la promulgation de *The Public Health Act* de 1848 ; voir à ce sujet : Peter Hall, *The Cities of Tomorrow: An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century* (Opus cit.) ♦ Susan Fainstein and Scott Campbell, *Readings in Planning Theory* (2003).

afin de résoudre les carences et la pauvreté de la ville industrielle (ceci sans les déterminismes de Friedrich Engels ou de Karl Marx¹⁵⁷).

Le traité théorique *Town planning in practice* (1909) de Raymond Unwin eut une influence déterminante sur les choix urbanistiques opérés par les gouvernances britanniques dans l'après Seconde Guerre mondiale. En particulier sur le projet du *Metropolitan Green Belt* (la « ceinture verte londonienne ») ou de la création de villes nouvelles¹⁵⁸, d'après les orientations actées sous le gouvernement travailliste de Clement Attlee (1945-51) par la promulgation des lois *New Towns Act* en 1946 et *Town and Country Planning Act* en 1947.

Ces villes nouvelles renouent avec le modèle des cités jardins, tout comme elles maintiennent la traditionnelle promotion de l'esthétique régionaliste. Un changement d'échelle s'opère toutefois sous le second gouvernement de Winston Churchill (1951-55) où l'objectif de construction de 300000 logements sociaux par an est fixé par le ministre au logement Harold Macmillan, ce qui entraîne la massification, l'industrialisation et la standardisation des techniques de construction (afin de faire baisser les coûts). Cette politique est reconduite sous les gouvernements successifs jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher en 1979, qu'ils soient conservateurs ou travaillistes, comme le gouvernement de Harold Wilson (1964-70).

En parallèle de ces politiques « fortes » en matière de logement, une politique volontariste d'aménagement du territoire et de modernisation des infrastructures bouleverse le paysage de nombreuses villes ; en 1963, le rapport Buchanan¹⁵⁹ – “*Traffic in towns*” – (rédigé par Colin D. Buchanan pour le ministre des transports Ernest Marples) [ill.036] entérine l'adaptation du tissu urbain à l'automobile par une séparation des flux et des voiries en confortant le choix d'un urbanisme sur dalle. Reprenant les principes de la Charte d'Athènes, le rapport invite à repenser l'organisation urbaine en apportant des réponses aux problématiques de circulation dans les villes historiques tout en tentant d'apporter un confort au piéton : « on doit y trouver des zones d'environnement agréables – des “chambres” urbaines – où l'on puisse vivre,

¹⁵⁷ Voir l'influence du socialisme « critico-utopique » de Friedrich Engels (*La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, 1845) ou de Karl Marx (*Le Capital*, t.I, 1867).

¹⁵⁸ Durant l'entre-deux-guerres, le « comité des régions malsaines » (*Committee on Unhealthy Areas*) présidé par Neville Chamberlain étudie le problème de la concentration urbaine en recommandant la restriction de l'industrie à Londres. En 1938, Chamberlain, devenu Premier ministre nomme une commission pour réaliser un rapport sur la déconcentration planifiée, connue sous le nom de son président, Anderson Barlow. *The County of London Plan* (1943) et *The Greater London Plan* (1944) donnent naissance au projet du *Metropolitan Green Belt*, la « ceinture verte londonienne ». En 1945, *The New Towns Committee* est formé et, en 1946-47, les deux lois *New Towns Act* et *Town and Country Planning Act*, permettent le lancement d'aménagement de 28 villes nouvelles, dont 8 autour de Londres : Stevenage, Crawley, Hemel Hempstead, Harlow, Hatfield, Basildon, Bracknell et Milton Keynes ; voir sur le sujet : Peter Hall, *The Cities of Tomorrow* (Opus cit.) ♦ Peter Hall and Colin Ward, *Sociable Cities: the Legacy of Ebenezer Howard* (1998 ; 2014) ♦ Frederic J. Osborn and Arnold Whittick, *New Towns: Their Origins, Achievements, and Progress* (1963 ; 1969 ; 1977) ♦ Anthony Alexander, *Britain's new towns: from garden cities to sustainable communities* (2009).

¹⁵⁹ Voir : *The Buchanan Report*, London : HMSO, 1963 ♦ *Traffic in Towns The specially shortened edition of the Buchanan Report*, Harmondsworth : Penguin Books, 1964.

travailler, faire des courses, flâner, se promener à pied à l'abri des dangers du trafic automobile ; et, complémentairement, il doit exister un réseau routier – les “couloirs” urbains – assurant la distribution primaire de la circulation vers ces zones d'environnement¹⁶⁰. » Il ne s'agit ainsi pas de projeter l'un sans l'autre, « mais de projeter les deux ensemble, à l'intérieur d'une seule et même démarche. Et c'est ce que nous entendons par “trafic-architecture” : architecture de la circulation¹⁶¹. » L'opération urbanistique emblématique de ces orientations, pour Londres, est sans nul doute la création du quartier *Barbican Estate*¹⁶² au nord-ouest de la City, sous l'égide de l'agence Chamberlin, Powell & Bon (1965-76) [ill.037], quartier d'habitation de barres et de tours de grandes hauteurs (la *Cromwell Tower*, la *Shakespeare Tower* et la *Lauderdale Tower* culminent à 123 mètres) organisé autour d'un espace piétonnier protégé des nuisances issues des voiries automobiles.

Cette dernière opération de grande échelle au cœur de la capitale a bouleversé la ligne d'horizon de la City qui n'était jusque là dominée que par le dôme de la cathédrale *St Paul* (culminant à 108 mètres). Cette course au gigantisme qu'accompagne le développement de l'économie tertiaire s'est accentuée dans les années suivantes par la dérégulation des restrictions de limitation de hauteur qui plafonnait, depuis 1894, à 30,48 mètres les élévations¹⁶³ : à Westminster, *The Shell Centre* culmine à 107 mètres (Howard Robertson, 1962), *The London Hilton on Park Lane* atteint les 101 mètres (William Tabler, Lewis Solomon, Kaye & Partners, 1963), *The Millbank Tower* les 118 mètres (Ronald Ward, 1963) et *The Centre Point* les 117 mètres (Richard Seifert, 1966). À la City, en 1969, *The Commercial Union Building* (ou *Aviva Tower* ; actuelle *St Helens Tower*) [ill.038], édifée par l'agence GMW Partnership (Gollins, Melvin & Edmund) et Edmund Fischer Ward, atteint les 118 mètres. En 1981, *The NatWest Tower* (actuelle *Tower 42*) [ill.039] dessinée par l'architecte Richard Seifert et l'ingénieur Pell Frischmann (maîtrise d'ouvrage par John Mowlem & Co), atteint les 183 mètres. Ce dernier gratte-ciel sera le plus haut du pays jusqu'à la construction du *One Canada Square* par Cesar Pelli (Canary Wharf, 1988-92). Devenu le nouveau point focal de la City, son esthétique austère est particulièrement décriée au début des années 1980 par les conservateurs ou les porte-paroles du post-modernisme, comme Charles Jencks qui le qualifia, en 1984, d'

¹⁶⁰ Extrait du rapport « Buchanan » traduit par F. Choay in *L'Urbanisme, utopies et réalités*, Opus cit. p. 323.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Voir sur le sujet : “Proposed Barbican Arts Centre” *AJ* (1968) ♦ “Barbican built” *AR* (1973) ♦ “Barbican Centre: a miraculous conception” *AJ* (1981) ♦ Kenneth Powell, “Pioneering urbanism” *AJ* (1999) ♦ Jane Allison and Anna Ferrari (ed.), *Barbican: life, history, architecture* (2014).

¹⁶³ *The London Building Act* de 1963 entérine la dérégulation des restrictions de limitation de hauteur fixée à 30,48 mètres par le *London Building Act* de 1894 (les 46 mètres du *Queen Anne's Mansions* construit entre 1874 et 1877 serait dit-on à l'origine de cette limitation demandée par la Reine Victoria), dans la continuité de l'assouplissement de la législation incendie en 1954 par le gouvernement de Winston Churchill. Dans son rapport de 1956, “High Buildings in London”, le *London Country Council* (LCC) soulignait toutefois l'importance de maintenir les limitations dans la zone sensible de la cathédrale *St Paul*, la décision d'accorder un permis de construire relevant du secrétaire d'État à l'Environnement qui décide au cas par cas.

« hideux Léviathan¹⁶⁴ », selon une lecture symbolique anticapitaliste, en référence à la figure de l'État absolutiste décrite par Thomas Hobbes dans l'essai *Le Léviathan, ou Traité de la matière, de la forme et du pouvoir d'une république ecclésiastique et civile* (1651).

On ne trouve pourtant pas facilement dans la presse spécialisée les indices d'une mauvaise réception¹⁶⁵ des grandes infrastructures, que ce soient celles des voiries, du logement ou des bureaux... au contraire du milieu artistique, comme l'évoque fort à propos le film censuré de Stanley Kubrick *A Clockwork Orange*¹⁶⁶ (1971) [ill.040] ; ce film est le révélateur d'un malaise : sur fond d'un environnement urbain froid et chaotique, il présente l'émergence d'une jeunesse violente et déviante, qu'une société bousculée se voit obligée de rééduquer. Le décor urbanistique qui sert de fond filmé n'est autre que *The Thamesmead South Housing Estate* (Boroughs of Greenwich and Bexley à l'est de Londres) [ill.041], un grand ensemble de logements édifié à partir de 1962 par le *London County Council* (LCC) et son architecte divisionnaire Robert Rigg.

Mais ce que le cinéma britannique semble surtout dépeindre, c'est la crise morale et sociale. En 1966, le téléfilm réaliste et controversé de Ken Loach, *Cathy Come Home*, fait du mal-logement le responsable principal de cette crise, dans une décennie d'urgence où les décideurs vont essayer de répondre aux enjeux par le choix d'industrialisation des techniques de construction qui, même s'il n'est que concrètement peu critiqué, pose des problèmes sécuritaires concrets. En 1968, l'effondrement partiel de la tour d'habitation de *Ronan Point*¹⁶⁷ (Newham dans l'est de Londres) [ill.042] à la suite d'un accident de gaz, seulement deux ans après sa construction, devient un symbole. Ce dramatique événement reste toutefois assez anecdotique et seulement révélateur des problèmes de malfaçon de la construction à faible coût. Il n'est en rien un symptôme d'une crise de réception du modernisme.

Il faut à ce titre repousser l'idée selon laquelle les décennies « 1960 – 1970 » seraient des années de crise de légitimité pour les architectes et le modèle urbanistique dominant. Ces

¹⁶⁴ Extrait des propos de Charles Jencks in Peter Murray and Stephen Trombley, *Modern British Architecture since 1945*, London : RIBA Guides to Modern Architecture, 1984, p. 40.

¹⁶⁵ Notons que le rapport *Buchanan* fut critiqué par *The Pedestrian Association*, voir "Traffic Report's Proposals for Meeting Motor Age Threat to 'Wreck Our Towns'" *The Times* (1963).

¹⁶⁶ Adaptation du roman d'Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*, publié en 1962.

¹⁶⁷ Édifiée en 1966 par la société Taylor Woodrow Anglian, la tour de *Ronan Point*, détruite en 1986, figure parmi les premiers grands ensembles abattus en Angleterre ; voir sur le sujet : *Report of the enquiry into the collapse of flats at Ronan Point* (1968) ; voir aussi l'importante réaction dans la presse spécialisée (quelques articles sélectionnés) : "Conclusions and recommendation of the Tribunal, Ministry of Housing and Local Government, which has inquired into the collapse of the Ronan Point flats at Canning Town, London" *AJ* (1968) ♦ "Ronan Point-block disaster: part collapse of a 22-storey block of flats at Newham, London" *AJ* (1968) ♦ "Taylor Woodrow to foot bill for Ronan Point" *AJ* (1980) ♦ "Builders must pay" *BD* (1980) ♦ Alan Thompson, "Ronan Point demolition vote" *BD* (1984) ♦ Lewis Blackwell, "Demolition likely for Ronan Point: Newham urged to demolish jinxed block" *BD* (1984) ♦ "Ronan Point evacuated" *BD* (1984) ♦ Alan Thompson, "Government expert admits virtues of tower demolition" *BD* (1985).

années sont au contraire des années bouillonnantes de créativité et de renouvellement pour l'architecture, où l'engagement pour le modernisme s'identifie au profond désir de transformation sociétale.

On doit cependant distinguer deux périodes distinctes, celle des *Sixties* et celle des *Seventies*, dont la seconde décennie est caractérisée par un fort sentiment de déclin national¹⁶⁸, idée qui prédomine comme thématique centrale et se voit résumée par l'expression d' « homme malade de l'Europe¹⁶⁹ ». Elle a été utilisée dans le contexte de l'hiver du mécontentement social (*Winter of Discontent*, 1978-79) pour décrire un pays à l'économie exsangue, plombé par le chômage¹⁷⁰ de masse et devant faire face à une perte de compétitivité due à l'obsolescence de son infrastructure industrielle et à une forte inflation¹⁷¹.

Au contraire, les *Sixties* sont celles de l'optimisme et de la jeunesse. Comme le rappelle l'historien Bertrand Lemonnier, le grand péril de l'Angleterre durant les *Sixties* est celui d'une « révolution sans violence¹⁷² » où les jeunes s'affirment au travers d'une culture pop guidée par l'accès à la consommation de masse... Les Beatles deviennent le symbole d' « une apparente "société sans classe" » qui « se structure autour des jeunes gens de bonne famille attirés par l'hédonisme pop et le bohémianisme chic d'essence aristocratique et des prolétaires embourgeoisés et grisés par le succès de leurs disques ou de leurs photographie¹⁷³. » On assiste à l'épanouissement de la « société dite permissive », qui est à mettre en relation avec « un relâchement des interdits et un changement d'attitudes face à la sexualité, qui tranchent avec les époques victorienne et post-victorienne¹⁷⁴. »

Cette « révolution sans violence » est militante et le reflet d'une reconfiguration des idées politiques sous les étendards des Nouvelles Gauche et Droite – *New Left*¹⁷⁵ & *New Right*¹⁷⁶ – tel

¹⁶⁸ Voir au sujet du « sentiment de déclin national » : Martin J. Wiener, *English Culture and The Decline of Industrial Spirit* (1981) ♦ Correlli Barnett, *The Collapse of British Power* (1984) ♦ A. Sked, *Britain's Decline: problems and perspectives* (1987).

¹⁶⁹ L'expression est souvent utilisée pour désigner un pays d'Europe faisant face à des difficultés structurelles, économiques et sociales. Elle est attribuée au Tsar Nicolas Ier qui désigna l'Empire Ottoman lors de ses entretiens avec l'ambassadeur britannique, bien qu'elle apparût officiellement dans un article du *New York Times* du 12 mai 1860 pour désigner l'Empire d'Autriche ; voir : Christopher de Bellaigue, "The Sick Man of Europe" *New York Review of Books* (2001).

¹⁷⁰ Le cap des 1 million de chômeurs est franchi en 1975 pour atteindre 1,5 millions dès 1976.

¹⁷¹ Entre 1974 et 1978 l'inflation atteint une moyenne de 18% par an, avec une sommet historique de 25% en 1975.

¹⁷² Bertrand Lemonnier, *Histoire culturelle et sociale de l'Angleterre de 1939 à nos jours*, Opus cit. p. 144.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 147.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 160.

¹⁷⁵ Le terme américain de *New Left* a été employé en 1960 par le sociologue C. Wright Mills dans l'intitulé d'une de ses lettres ouvertes : "Letter to the New Left", où il plaide en faveur d'une nouvelle idéologie de gauche qui s'écarte de la tradition de *The Old Left* (sous-entendu le communisme stalinien) et où il met l'accent sur la nécessité d'une nouvelle prospective intellectuelle pour s'opposer à l'aliénation, l'anomie et l'autoritarisme. La

que le rappelle Michael Williams dans *New Left, New Right and Beyond. Taking the Sixties Seriously* (1999). Et l'on ne pourrait comprendre le renversement de tendance idéologique que constitue la révolution thatchérienne¹⁷⁷, à la fin des *Seventies*, sans mesurer l'épanouissement de cette nouvelle radicalité politique qui embrasse toute la société.

Les *Sixties* voient apparaître de nouveaux « régimes » d'engagement politique, par l'activisme, des mouvements de contestations informelles qui n'en demeurent pas moins bien organisés, ainsi que de fréquentes manifestations libertaires d'une jeunesse alternative réunie dans sa lutte contre l'étatisme et les valeurs paternalistes. Londres devient la « capitale culturelle alternative » de l'Europe – en avril 1966, l'expression de « *Swinging London* » de *Time Magazine* fait date¹⁷⁸.

Il n'est guère surprenant que la capitale soit le principal centre de l'activisme militant en faveur des mal-logés. En 1966, une semaine après la diffusion du téléfilm *Cathy Come Home* de Ken Loach, l'association « *Shelter* » est créée pour venir en aide à ces mal-logés et sans-abris. À leur tour, *The Claimants Unions* (réunissant chômeurs, étudiants, hippies et syndicalistes) engagent une lutte pour le droit au logement pour tous, mouvement accompagné de manifestations spontanées [ill.043]. De nombreux groupes de soutien aux squatters émergent, dont l'association « *London Squatters Campaign* » ou les deux organismes « *Advisory Service for Squatters* » et « *London Squatters Union* » qui engagent une lutte politique et publient respectivement les mensuels *Squatters Handbook* et *Squatters News* [ill.044]. Le militantisme de

revue philosophique britannique *Radical Philosophy* créée en 1972 en est l'organe médiatique de diffusion ; voir sur le sujet : Roger Scruton, *Thinkers of the New Left* (1985) ♦ Tariq Ali, *Street Fighting Years: An Autobiography of the Sixties* (1987) ♦ Michael Williams, *New Left, New Right and Beyond. Taking the Sixties Seriously* (1999).

¹⁷⁶ Le terme américain de « New Right » remonte aux années 1930 où les néoconservateurs contestent les politiques du *New Deal*. Dans les années 1950, le mouvement se recentre sur l'engagement anti-communiste et la promotion de l'idéologie du libéralisme. *The Young Americans for Freedom* et la Déclaration de Sharon (1960) lui donne son assise politique, que concrétise l'élection de Ronald Reagan à la Présidence des États-Unis (1981-89) et Margaret Thatcher au poste de Premier Ministre britannique (1979-90). Dans ses *Mémoires* (*Les chemins du pouvoir*) cette dernière revendique l'influence de l'économiste et théoricien Friedrich August von Hayek qui, dans ses écrits, souligne la menace « totalitariste » de l'État providence bureaucratique et de son échec à créer les conditions favorables à l'épanouissement des individus dans un environnement sain ; voir sur le sujet : Friedrich August von Hayek, *La Route de la servitude* sous le titre original *The Road to Serfdom* (1944) ♦ Paul Gottfried and Thomas Fleming, *The Conservative Movement* (1988) ♦ Andrews Geoff and Richard Cockett, Alan Hooper, Michael Williams, *New Left, New Right and Beyond. Taking the Sixties Seriously* (1999) ♦ David Richards, Martin J. Smith, *Governance and Public Policy in the UK* (2002).

¹⁷⁷ Margaret Thatcher mena les conservateurs à la victoire le 3 mai 1979 (44% des voix et 339 élus, contre 37% aux travaillistes et 269 élus) ; voir au sujet du thatchérisme comme programme politique : Margaret Thatcher, «The Britain I want to see», General Election Address, 11 avril 1979 ♦ Ian Gilmour, *Dancing with Dogma: Thatcherite Britain in the Eighties* (1992) ♦ Shirley Robin Letwin, *The Anatomy of Thatcherism* (Fontana, 1992) ♦ Robert Skidelsky, *Thatcherism* (1988) ♦ Richard Vinen, *Thatcher's Britain: The Politics and Social Upheaval of the 1980s* (2009) ♦ Daniel Jakopovich, «Roots of Neoliberalism: Factors Behind the 'Thatcherite' Revolution» in *Ekonomija/Economics* (2011).

¹⁷⁸ Dominic Sandbrook, *White heat: A history of Britain in the swinging sixties* (2006).

ces groupes de pression vise la mise en place d'une participation citoyenne aux décisions politiques, et, surtout, revendique une décentralisation de la gouvernance en matière de planification.

Un certain nombre d'essais apportent leurs cautions : en 1971, c'est le coup de force de l'urbaniste américain Robert Goodman de publier *After the Planners* (1971) et de critiquer le système de la planification centralisé par l'emprise des techniciens, ainsi que l'industrialisation de la construction. L'année 1972 – année où est publié pour le marché britannique ce dernier ouvrage aux éditions *Penguin Books* – voit de même la publication en Grande-Bretagne de l'essai de l'architecte néerlandais John Habraken, *Supports, an Alternative to Mass Housing* (1972) qui s'en prend aussi à l'industrialisation et à la gestion technocratique et centralisée en matière de logement, en se faisant le porte-parole des mouvements qui militent pour la reconnaissance du rôle participatif des habitants dans le processus de conception. Cette idée est reprise et redéveloppée par l'architecte britannique John Turner dans *Freedom to Build: Dweller Control of the Housing Process* (1972), puis dans *Housing by People: Towards Autonomy in Building Environments, Ideas in progress* (1976). C'est aussi le fond de la critique de la féministe Cynthia Cockburn dans son ouvrage *The Local State: Management of Cities and People* (1977) [ill.045].

En Angleterre, paradoxalement, ces nouveaux principes de gouvernance décentralisée existent déjà dans la loi, même si leur concrétisation (dans les pratiques des planificateurs) laisse à désirer. Ils ont été actés grâce au *Town and Country Planning Act* de 1968 (qui exige en principe que le public soit suffisamment informé et consulté avant l'approbation des plans) et par *The Housing Act* de 1969 (qui encourage la réhabilitation), sur la base du comité d'évaluation « Skeffington » et du rapport éponyme¹⁷⁹ ; ce dernier el'importance d'une plus grande participation du public dans le processus de planification.

Pour dénoncer ce blocage entre les planificateurs et le public, en 1976, une poignée d'architectes sous l'égide de l'architecte activiste Rod Hackney lancent les actions du « *Community Architecture Group (of the Royal Institute of British Architects)* » (CAG) pour promouvoir une architecture de la participation¹⁸⁰. Le terme de « *Community Architecture*¹⁸¹ » devient une appellation légale, et, en 1975, le militantisme du groupe donne naissance à l'« *Association of Community Technical Aid Centres* » (ACTAC).

Dès lors, la critique qui était jusque-là seulement issue de la base (de la société civile) semble remonter et alerter progressivement une partie des spécialistes. En 1972, l'ancien éditeur de

¹⁷⁹ Voir : R. Guthrie, "RIBA evidence to the Skeffington Committee" *RIBA Journal* (1968) ♦ "People and planning: summary of the RIBA memorandum on the Skeffington Report" *RIBA Journal* (1970) ♦ Committee on Public Participation in Planning (Chairman of Committee: A.M. Skeffington), *People and planning* (1969).

¹⁸⁰ Voir sur le sujet : Nick Wates and Charles Knevitt, *Community Architecture, How People Are Creating Their Own Environment* (1987).

¹⁸¹ Le terme a été pour la première fois utilisé par Fred Pooley dans son discours inaugural pour la présidence du RIBA en 1973 ; voir : Fred Pooley, "Pooley on architecture" *AJ* (1973) ♦ "A mirror to architecture today" *RIBA Journal* (1973) ♦ "Pooley points RIBA in a new direction" *Surveyor* (1973).

l'*Architectural Review* (1937-71), l'architecte James Maudes Richards, tout juste anobli pour services rendus à l'architecture, frappe un premier « grand coup » lors de son discours annuel du *Royal Institute of British Architects (RIBA)* – “The Hollow Victory: 1932-72”¹⁸² : il rappelle les nombreux échecs du modernisme et dénonce le fossé qui sépare les professionnels du public et leur incapacité à s'emparer des enjeux environnementaux. Richards avait déjà développé l'année précédente ses critiques dans son adieu éditorial de la revue de l'AR – “Retrospect”¹⁸³ – en soulignant les carences en terme de communication de l'esthétique moderniste et en déplorant l'élitisme d'architectes qui ne feraient finalement que se parler entre eux, en évitant à juste titre de mettre en débat leurs décisions ; une attitude qui les aurait conduit à ignorer d'importantes problématiques sociétales et environnementales.

Entre 1972 et 1974, on voit donc paraître un certain nombre de textes très critiques à différents degrés : l'architecte et journaliste Nicholas Taylor publie par exemple *The Village in the City* (1973) pour critiquer l'approche moderniste de la grande hauteur choisie pour résoudre les problématiques de la densité ; il essaie d'y faire valoir dans la lignée des revendications des *Communities Architecture* une approche de revitalisation des centre-ville par la réhabilitation¹⁸⁴. L'historien Kenneth Frampton, dans le premier numéro de l'*Oppositions*¹⁸⁵, critique à son tour l'industrialisation de la construction et évoque l'émergence d'une crise de confiance dans la société, laquelle menace les architectes. Il est rejoint sur le propos par l'éditeur du *RIBA Journal*, Roger Barnard, dans son article “The architecture crisis”¹⁸⁶.

C'est surtout, en 1974, la publication de *Crisis in architecture* aux éditions RIBA par le journaliste Malcolm MacEwen qui constitue le tournant médiatique [ill.046]. MacEwen n'est autre que l'ancien éditeur du *RIBA Journal* et responsable des publications et de la direction des affaires publiques du *Royal Institute of British Architects (RIBA)*, de 1964 à 1971.

Le rapport fut initialement commandé pour repenser l'institut professionnel du RIBA comme organisme de médiation et de recherche¹⁸⁷, afin de « promouvoir ou encourager le développement de modèles alternatifs et de les présenter à des publics professionnels ou non pour leur examen critique [introduisant] la participation du public dans le processus de

¹⁸² James Maudes Richards, “The Hollow Victory: 1932-72”, *RIBA Journal*, 1972 May, p. 132-76.

¹⁸³ James Maudes Richards, “Retrospect”, *Architectural Review*, 1971 February, p. 69-72.

¹⁸⁴ Voir sur la problématique : Stephan Muthesius et Miles Glendinning « Les ambiguïtés de la réception des tours d'habitation en Angleterre et en Écosse » in *L'architecture : la réception immédiate & la réception différée* sous la direction de Gérard Monnier (Publications de la Sorbonne, 2006).

¹⁸⁵ Kenneth Frampton, “Industrialisation and the crisis in architecture”, *Oppositions* (1973).

¹⁸⁶ Roger Barnard, “The architecture crisis” *RIBA Journal* (1973).

¹⁸⁷ En 1972, Malcolm MacEwen a été honoré d'une bourse de recherche de 5000£ par *Leverhulme Trustees* pour son projet de réflexion sur les instances de médiations que constituent les instituts professionnels d'architecture, sujet de sa publication de 1974 aux éditions du RIBA, *Crisis in architecture*.

planification¹⁸⁸ ». À l'arrivée, il remet en question la responsabilité des architectes devant la société, postulant une crise de confiance et une crise morale pour la profession ; Malcolm MacEwen souligne le problème de l'architecture comme de nature non « stylistique », mais « politique, économique et engageant les relations humaines¹⁸⁹ ».

L'ancien président du RIBA, l'architecte Peter Faulkner Shephard, introduit en ces termes l'ouvrage : « Qu'il y ait une crise est parfois négligé par les architectes ; pleins de passion, ils semblent être indifférents ou même mépriser le fait qu'une importante partie de leur travail est détestée par les gens qui y vivent. Ils ont tendance à accuser le public d'un manque de goût car il n'apprécie pas les qualités formelles de bâtiments brutaux et inhumains que l'on ne peut supposer construits que pour susciter l'admiration des autres architectes. Rien n'est plus urgent pour l'avenir de l'architecture que des architectes développent un sens plus profond de leur responsabilité en tant que créateurs d'une grande partie de notre environnement, et que les bâtiments puissent avoir une échelle humaine et un aspect agréable et qu'ils se combinent modestement avec les autres édifices pour fabriquer de belles villes habitables¹⁹⁰. »

Certes, les convictions communistes¹⁹¹ de MacEwen transparaissent lorsqu'il dénonce le système économique du marché qui détourne les architectes de leur mission historique pour servir les intérêts de la spéculation dans le contexte du boom de l'immobilier des années 1950-70¹⁹². Mais, l'argumentaire anticapitaliste est surtout critique à l'encontre de l'étatisme et de la pesanteur bureaucratique dans la gestion du parc de logement social. Ainsi parle-t-il de la rupture du contrat social qui unit les architectes au public, les architectes étant identifiés « comme des racketteurs de la propriété au service de la bureaucratie. [...] moins comme les

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 45-46 : "It should be one the major functions of the RIBA, or of the non-professional Architectural Centre which I propose, to promote or encourage the development of alternative models, and to present them to both professional and public audiences for their critical examination. The simultaneous development [...] of public participation in the planning process, could over a period of time raise the level of public understanding both of the process in society that produce physical change, and of the aesthetic and social impact of architecture."

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 14 : "They [the architects] were unable to find the way out of the architectural dilemma because, whatever they said, they were in search of a stylistic answer to what was not, fundamentally, a problem of style at all, but a problem of politics, economics, and human relations."

¹⁹⁰ Peter Faulkner Shephard in Malcolm MacEwen, *Crisis in architecture*, Opus cit. p. 5 : "That there is a crisis is sometimes overlooked by architects; full of passionate intensity, they seem oblivious or even contemptuous of the fact that much of their work is hated by the people who live with it; they tend to accuse the public of lack of taste for not appreciating the formal qualities of brutal and inhumane buildings which one can only assume to have been built for the admiration of other architects. Nothing is more urgent for the future of architecture than that architects should develop a deeper sense of responsibility as the creators of a large part of our environment, and that buildings should have a human scale and a gratifying appearance and combine modestly with other buildings to make beautiful habitable cities."

¹⁹¹ Malcolm MacEwen, correspondant de guerre, fut affilié au parti communiste jusqu'en 1956.

¹⁹² Voir sur le sujet : Oliver Marriot, *The Property Boom* (1967).

victimes du développement bureaucratique et commercial que comme les auteurs de leurs propres malheurs¹⁹³. »

MacEwen souligne ce qu'il trouve d'ironique à ce « que les solutions architecturales et de planification qui ont attiré l'opprobre du public et des professionnels au milieu des années 1960 aient été critiquées et rejetées beaucoup plus tôt, non seulement par des traditionalistes [...], mais aussi par les architectes de l'avant-garde et les étudiants¹⁹⁴. » L'attaque vise ouvertement les architectes du *New Brutalism*, Peter et Alison Smithson qui « prétendent parler au nom des citoyens mais ne parlent qu'aux autres architectes » ; « La plupart de ceux qui ont parlé de "communauté" et d' "association" ne sont membres d'aucune communauté à l'extérieur de leur propre classe moyenne et leur milieu intellectuel, et ils n'ont aucun contact avec les communautés de la classe ouvrière qui se trouvent être à la réception de la rugosité, des surfaces brutales que ces architectes ont, dans les mots des Smithson, essayé de faire tendre vers "une poésie de la rugosité". En fait, le brutalisme symbolise (pour les habitants) l'indifférence de ceux qui ont conçu et livré le bâtiment¹⁹⁵. »

La mauvaise réception du modernisme se confond dès lors avec celle du *New Brutalism* : « L'adoption des techniques et de l'esthétique brutalistes (en particulier dans l'utilisation du béton) dans les développements massifs des années 1960 a largement contribué au développement massif du sentiment que l'architecture moderne était inhumaine¹⁹⁶. »

¹⁹³ Malcolm MacEwen, *Crisis in architecture*, Opus cit. p. 7 : "Architects, in this situation, have become identified in the public mind with the property racketeer and the bureaucracy. [...] The architect, however, remains identified in the public mind less with the victims of bureaucratic or commercial development, than with the authors of their misfortunes."

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 12 : "It is one of the ironies of the situation that the architectural and planning solutions which attracted public and professional obloquy from the middle of the 1960s had been criticised and rejected much earlier, not only by garden city traditionalists such as Sir Frederic Osborn, but also by avant garde architects and students from the mid-1950s onwards. The victory of the 'modern movement' in architecture, of the 'international style', had been signalled by the South Bank exhibition of 1951, masterminded by Hugh Casson, who was knighted for his achievement. But by 1955 Alison and Peter Smithson were writing of the 'monumental dissatisfaction' of young architects with the buildings they saw going up all around them, and were expressing a powerful reaction against 'the mechanical concept of architecture'."

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 13 : "Most of those who talked about 'community' and 'association' were not members of any community outside their own middle class and intellectual circles, and had no contact with the working class communities who were at the receiving end of the rough, brutal surfaces from which architects were, in the Smithsons' words, trying to drag 'a rough poetry'. In fact, brutalism symbolised (to the inhabitants) the indifference to them of those who had designed and provided the building."

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 14 : "[...] the adoption of brutalist techniques and aesthetics (particularly in the use of concrete) in the massive developments of the 1960s contributed substantially to the massive development of the feeling that modern architecture was inhuman."

Les architectes radicaux seraient responsables de ne pas avoir su résoudre les carences de la Charte d'Athènes¹⁹⁷ – laquelle a produit une « incapacité à comprendre la relation organique qui existe entre l'espace physique et l'espace social, entre les environnements bâtis et les individus ou les communautés qui ont payé pour ces environnements ou pour les utiliser¹⁹⁸ ».

Ils seraient ainsi responsables de leur quête d'utopie architecturale, celle du mécanisme et fonctionnalisme ; MacEwen ne fait ici que redévelopper la pensée critique de Lewis Mumford sur l'axiome de la technologie, lorsqu'il fait référence¹⁹⁹ à l'essai *The urban prospect* (1968) où Mumford attaque les visions urbanistiques de Le Corbusier, un Corbusier qui n'aurait pas prêté attention à la complexité des organisations sociales ni à la variété qui existe dans une communauté humaine mixte.

Malcolm MacEwen reproche en particulier le culte héroïque pour la figure de l'architecte-ingénieur, tout comme une vision machiniste de la ville qui prime à ses yeux, et, en conséquence, les solutions technicistes adoptées. Ceci, dans le contexte spécifiquement britannique, adoptées par le groupe MARS²⁰⁰ au milieu des années 1930, et réactualisées dans l'après-guerre par les Smithson et Reyner Banham. Ce dernier historien et théoricien est présenté comme le « gourou des Sixties²⁰¹ ». Son essai *Theory and design in the first machine age* (1960) est décrit comme un œuvre mythologique (de plus) qui pousse les architectes « à suivre les changements de plus en plus rapides de la technologie²⁰² », avec pour conséquence de consolider « l'influence de l'ingénieur sur la conception urbaine²⁰³ ». C'est ainsi qu'il parle d'

¹⁹⁷ Rappelons que la seconde femme de Malcolm MacEwen, Ann Wheeler, fut planificatrice du *London County Council* et contributrice du rapport Buchanan (Opus cit., 1963).

¹⁹⁸ Malcolm MacEwen, Opus cit. p. 16 : "[...] a failure to understand the organic relationship between physical space and social space, between the built environments and the individuals or communities who paid for them or used them."

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 17 : "Le Corbusier paid no more attention to its social character or organisation. [...] They do not represent, in architectural form, the variety that actually exists in a mixed human community."

²⁰⁰ *Ibidem* : "From the start, while according to the engineer an extraordinary degree of hero worship... (The other day, coming across a copy of the catalogue for the MARS exhibition on modern architecture held in London in 1938, I noticed that technology was described as 'the technician's contribution', the technician being defined as 'the scientist, the engineer, the manufacturer' – not the architect.)"

²⁰¹ *Ibidem*, p. 21 : « gurus of the 1960s ».

²⁰² *Ibidem* : "I think, is that architects jumped (or were pushed) on to the technological bandwagon of 'constantly accelerating change'."

²⁰³ *Ibidem* : "The modern movement's hero worship of the engineer, combined with the architect's own technological weakness, seems also to have helped to consolidate the influence of the engineer on urban design."

« aliénation de l'architecte²⁰⁴ », un architecte devenu « indifférent aux interactions entre l'homme et son environnement physique²⁰⁵ ».

Il n'est toutefois guère évident que ce message adressé aux spécialistes ait pu véritablement avoir un large écho dans la société civile. La complexité des références manipulées par Malcolm MacEwen fonde un essai qui s'adresse clairement aux professionnels, ce qui explique d'importantes réactions dans la presse spécialisée²⁰⁶.

Un autre ouvrage paru la même année que *Crisis in architecture* va quant à lui rencontrer un succès inattendu en librairie généraliste : *Form follows fiasco. Why Modern architecture hasn't worked* (1974) [ill.047] de l'architecte Peter Blake, un essai plus connu dans le monde francophone sous le titre *L'Architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près)* (1980).

Peter Blake²⁰⁷ n'est pas le moindre des modernistes, quoiqu'il ait écourté sa carrière de bâtisseur pour se consacrer à une carrière plus institutionnelle comme conservateur²⁰⁸ du département d'architecture et de design du MoMA de New York, alors dirigé par Philip Johnson. Il figure parmi l'avant-garde américaine, tissant un solide réseau de relations et d'amitiés avec de nombreux artistes et intellectuels comme Charles Eames, Jackson Pollock, Robert Motherwell ou Willem De Kooning ; en 1959, il travaille avec Richard Buckminster Fuller pour la coordination de l'« American National Exhibition » à Moscou. Son essai *Form follows fiasco*, en tant que « réquisitoire » – « contre les brillants sophismes mis en avant par le

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 39 : "the alienation of the architect"

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 25 : "Indifference to the interaction of men and their physical environment"

²⁰⁶ Voir sur les réactions : John Maule McKean, "Picking up the pieces" *RIBA Journal* (1974) ♦ Bill Howell, John Carter, Alan Meikle, Colin Ward and David Keate, "Crisis in architecture" *AJ* (1974) ♦ Michael Cassidy, "Crisis in architecture" *Building* (1974) ♦ "MacEwen's crisis in architecture: the times have changed" *RIBA Journal* (1975) ♦ Ian Nairn and Thomas Gardner, "A reaction to the MacEwen report (Crisis in architecture): Ian Nairn pleads for visual literacy as environmental education" *BEE* (1974) ♦ Jackie Marsh, "Crisis in architecture" *Surveyor* (1974) ♦ "Can the public and the architect ever get together? [Review of Malcolm MacEwen's Crisis in architecture]" *House & Garden* (1974) ♦ Linda Daniels, "The crisis in architecture: press reactions to MacEwen" *RIBA Journal* (1974) ♦ Maire O'Donnell, "Professional confessional at RIBA [Meeting to debate issues raised in Crisis in architecture by Malcolm MacEwen]" *Built Environment* (1974).

²⁰⁷ Peter Jost Blach, juif allemand expatrié, il devient citoyen américain en 1944 sous le nom de Peter Blake, alors qu'il est engagé comme officier du renseignement. Diplômé de l'Institut Pratt de New York en 1949, il a été formé à l'École polytechnique d'architecture de Londres (à partir de 1933) sous l'enseignement de l'architecte russe Serge Chermayeff, puis à partir de 1944, à l'Université de Pennsylvanie auprès de l'architecte Georges Howe non loin de Louis Kahn et de Oscar Stonorov.

²⁰⁸ Suite à l'exposition du MoMA sur Marcel Breuer en 1949, Peter Blake réalise la monographie : *Marcel Breuer: sun and shadow: the philosophy of an architect* (1955). En 1960, il publie *The Master Builders*, trois monographies sur Le Corbusier, Mies van der Rohe et Frank Lloyd Wright. En 1965, il devient rédacteur en chef de la revue *Architectural Forum* (avec laquelle il collabore depuis 1950) et crée, en 1972, *Architecture Plus* (qui paraîtra jusqu'en 1975).

Mouvement moderne et contre ceux qui, comme moi-même, les ont suivis et promus en bloc²⁰⁹ » – constitue une rupture fondamentale, bien plus forte que celle qu'avait engagée l'architecte américain et confrère Robert Venturi qui, après avoir publié *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) interrogera, en 1972, la profession, depuis Las Vegas, sur la nécessité d'une sortie des discours utopistes : « Le monde ne peut pas attendre que l'architecture se construise son utopie et, pour l'essentiel, le souci de l'architecte devrait se porter non pas vers ce qui devrait être mais vers ce qui est²¹⁰. »

Pour Blake, la critique du modernisme s'établit clairement en dix points²¹¹ qui sont autant d'aspirations non réalisées en raison du caractère doctrinaire et moraliste du mouvement :

- (1), la quête de la fonction ;
- (2), la quête du plan ouvert ;
- (3), la quête de la pureté ;
- (4), la quête du gratte-ciel ;
- (5), la quête de la ville radieuse ;
- (6), la quête de la mobilité ;
- (7), la quête du zoning ;
- (8), la quête du logement ;
- (9), la quête de la forme ;
- (10), la quête de l'architecture.

Notons que cette critique du caractère doctrinaire et moraliste du modernisme, émise par Peter Blake, sera reprise par l'architecte américain Brent C. Brolin dans son premier essai *The Failure of Modern Architecture* (1976) [ill.048] – un ouvrage où le fonctionnalisme est présenté comme un mal puritain qui aurait contaminé les architectes du Nouveau Monde en les enfermant dans l'élitisme et l'inflation technologique – puis, par le journaliste Tom Wolfe dans *From Bauhaus to Our House* (1981). Dans le cadre spécifique de l'Angleterre, on retrouvera, en 1977, cette même critique sous la plume de l'historien de l'architecture David Watkin dans son essai *Morale et Architecture aux XIX^e et XX^e siècles*²¹² pour mettre en évidence le prosélytisme d'une lignée

²⁰⁹ Peter Blake, *L'Architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près)*, Paris : Éditions du Moniteur, 1980 [(trad. Marie-Constance Vacher) *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston: Little Brown and Company, 1974], p. 9.

²¹⁰ Robert Venturi, Denise Scott Brown et Stephen Izenour, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1987 [*Learning from Las Vegas, Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1972], p. 138.

²¹¹ Voir les chapitres in *Form Follows Fiasco* : (1) « La quête de la fonction » (p. 17-30) ; (2) « La quête du plan ouvert » (p. 33-39) ; (3) « La quête de la pureté » (p. 43-52) ; (4) « La quête du gratte-ciel » (p. 73-86) ; (5) « La quête de la ville radieuse » (p. 89-100) ; (6) « La quête de la mobilité » (p. 103-110) ; (7) « La quête du Zoning » (p. 113-123) ; (8) « La quête du Logement » (p. 127-135) ; (9) « La quête de la forme » (p. 139-148) ; (10) « La quête de l'architecture » (p. 151-167). À noter que *Form Follows Fiasco* est un développement de son article "The Folly of Modern Architecture" dans *Atlantic Monthly* en septembre 1974.

²¹² David Watkin, *Morale et Architecture aux XIX^e et XX^e siècles* (1979 [*Morality and Architecture : The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, 1977]).

d'historiens qui auraient construit la légitimité de la modernité sur des fondements moraux. Il vise plus particulièrement Nikolaus Pevsner et son essai *Pioneers of the Modern Movement* (1936).

Cherchant à démystifier l'héroïsme originel du mouvement Moderne et sa légitimité, Peter Blake propose surtout d'en discuter les résultats à renfort d'exemples savamment coordonnés à un reportage photographique. De façon très similaire à celle de Malcolm MacEwen dans *Crisis in architecture*, il critique l'aliénation de l'architecte au marché et le bureaucratisme qui domine l'aménagement urbain, renvoyant les architectes à leur responsabilité collective : les architectes, « sans s'en rendre compte », ont été « les avocats et les promoteurs de la laideur, de la vénalité, de la cupidité, de l'effondrement social et de la spéculation immobilière²¹³ ».

Dès lors, le moratoire de Peter Blake préconise :

- (1), de ne plus construire d'immeubles de grande hauteur ;
- (2), d'empêcher la destruction du tissu traditionnel ;
- (3), d'arrêter la construction de nouvelles autoroutes ;
- (4), d'instaurer une législation qui rendrait les industries du bâtiment responsables de leurs produits, ceci pour des raisons de santé publique ;
- (5), de freiner le zonage et de réduire l'échelle des plans d'urbanisme à une échelle humaine ;
- (6), de restructurer radicalement l'enseignement de l'architecture jugé trop théorique et conceptuel.

Tout au long du réquisitoire, Blake met l'accent sur la destruction de l'idée traditionnelle de la ville, de son échelle et de sa mixité, une destruction qui résulte de l'application d'un modèle utopiste qu'il juge inhumain : la Charte d'Athènes. La position passive des autorités face au phénomène d'étalement urbain est aussi vivement critiquée ; une thématique que Blake avait déjà développée dans *God's own junkyard: The planned deterioration of America's landscape* (1964) [ill.049], un essai dans lequel apparut pour la première fois le fameux « canard-restaurant » de bord de route, le « *Ducking Long Island* » dont Robert Venturi et Denise Scott-Brown vont user en contre-modèle²¹⁴ dans *L'Enseignement de Las Vegas* (1972) [ill.050].

Pourtant, comment en toute bonne foi rendre responsable les architectes du chaos paysager consécutif à la généralisation de l'automobile autrement par le fait qu'ils aient essayé de fournir des solutions de planification pour en contrer les effets négatifs ? On devra en effet relativiser cet argumentaire dans le cas spécifique de l'Angleterre, puisque le sujet du chaos paysager fut bel et bien mis au cœur du débat architectural dans l'immédiat après-guerre avec l'émergence du *Townscape* (comme nous l'avons vu au chapitre précédent) ; ce que l'historien Bruno

²¹³ *Form Follows Fiasco*, Opus cit. p. 152.

²¹⁴ L'ouvrage d'investigation de Robert Venturi, Denise Scott Brown et Stephen Izenour peut être considéré comme une réponse directe à la critique de Peter Blake dans *God's own junkyard: The planned deterioration of America's landscape* (1964).

Marchand souligne dans son article « The view from the road, Le paysage de bord de route à l'âge du chaos²¹⁵ ».

Au tournant des décennies 1950-60, la problématique des moyens de contrôler le développement anarchique de la périurbanisation devient un thème récurrent de prospective, positionnant la revue *Architectural Review* comme un des principaux organes de médiatisation pour le monde anglo-saxon : en 1963, l'ouvrage technique *Man-Made America, chaos or control? : an inquiry into selected problems of design in the urbanized landscape* de l'urbaniste Christopher Tunnard (en collaboration avec Boris Pushkarev) [ill.051], reprend ainsi le thème développé dès 1950 dans l'AR avec son numéro spécial intitulé "Man-Made America²¹⁶". L'année suivante, *The View from the Road* (1964) [ill.052] de l'architecte Kevin Lynch (avec Donald Appleyard et John R. Myer, dans la continuité de l'essai *L'image de la cité*²¹⁷) confirme l'intérêt porté sur la question de l'aménagement paysager.

On doit d'ailleurs considérer cette thématique de la « perception » de l'environnement urbain comme suivant une trajectoire bien précise depuis 1931, l'année où Lewis Mumford s'est aventuré sur la route reliant le Maine à la Floride²¹⁸, jusqu'aux investigations dans les paysages périurbains de l'Angleterre de Ian Nairn avec *Outrage: On the Disfigurement of Town and Countryside* (1956) et aux réquisitoires du journaliste environnementaliste Tony Aldous dans *Battle for the Environment* (1972) et *Goodbye Britain?* (1975) [ill.053].

Ces écrits sont, dans leur immense majorité, inscrits dans la lignée d'une sensibilité « culturaliste », au sens où François Choay la définit, par leur exaltation des petites unités urbaines, de l'organicité et de la mixité perdue des villes traditionnelles. Cette expression culturaliste est bien entendu très éloignée du regard porté par l'architecte Alison Smithson dans *AS in DS: An Eye on the Road* (1983) [ill.054] ; un ouvrage qui rend compte des périples engagés à bord d'une Citroën DS, en 1972, entre Londres et Wiltshire, pour éveiller les sensibilités aux qualités du paysage perçu d'une voiture en mouvement. Comme le rappelle l'historien Bruno Marchand²¹⁹, c'est un hommage à l'automobile comme « mythe des Temps Modernes », une approche qui renvoie aux *Mythologies* (1957) de Roland Barthes.

²¹⁵ Bruno Marchand, « The view from the road, Le paysage de bord de route à l'âge du chaos » in *Matières*, École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Année 3, 1999, p. 7-18.

²¹⁶ "Man-Made America", special issue of *Architectural Review*, no. 648, 1950.

²¹⁷ Dans *L'image de la cité* (1960) Kevin Lynch développe les premières techniques d'enquêtes sociologiques par l'analyse de la manière dont les utilisateurs des villes de Boston, de Jersey City et de Los Angeles perçoivent l'information spatiale lors de leurs déplacements, ceci en mettant en évidence le concept d'« imagibilité » de la ville, c'est-à-dire, la représentation psychologique du corps urbain.

²¹⁸ Lewis Mumford and Benton MacKaye, "Townless Highways for the Motorist. A proposal for the Automobile Age" in *Harper's Monthly* (1931).

²¹⁹ Bruno Marchand, *Opus cit.* p. 16.

Si critique d'un modèle et d'une vision il doit donc y avoir, c'est celle du courant progressiste attaché au modernisme. Les architectes seraient ainsi coupables de ne pas avoir su développer des méthodes de planification douces et intégratives.

Devrions-nous pour autant considérer la réalité d'une crise de légitimité de l'architecture ? *Crisis in architecture* et *Form follows fiasco*, les deux principaux réquisitoires de la décennie publiés en 1974, s'inscrivent plus certainement dans la réalité d'une « crise énergétique et économique » consécutive aux chocs pétroliers de 1971 et 1973. Lorsque Malcolm MacEwen s'adresse aux architectes c'est pour effectivement évoquer l' « [actuelle crise économique mondiale](#)²²⁰ ». Les architectes seraient ainsi coupables d'avoir promu un modèle qui entre en contradiction avec les enjeux environnementaux.

La grande problématique « à la mode » dans les années qui suivent les chocs pétroliers (dont l'on retrouve une importante occurrence dans les articles de la presse spécialisée²²¹) est l'écologie, avec en arrière plan les conséquences de la crise énergétique dans le domaine de la construction.

En Angleterre, le débat est aussi politique, lancé par la conférence « *Designing for Survival: Architects and the Environmental Crisis* » organisée par le président du RIBA Alex Gordon à l'université de Lancaster ; de nombreuses revues s'en font l'écho, dont *Architectural Design* qui édite son numéro spécial en juillet 1972 [ill.055] – impulsé par Robin Middleton avant qu'il ne quitte la direction éditoriale. L'importante actualité de cette question écologique n'est pas étrangère à l'influence de Reyner Banham, qui appelle à de très nombreuses reprises, entre 1965 et 1971, à mettre l'innovation technologique au service de l'écologie, comme dans “A Home is not a House” (in *Art in America* 1965), dans *L'architecture de l'environnement bien tempéré* (2011 [1969]) ou dans *Los Angeles* (2008 [*Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies*, 1971]) [ill.056].



²²⁰ Malcolm MacEwen, Opus cit. p. 17 : “The course and consequences of the present world economic crisis are unpredictable. In a few months, the vast balloon of expectations built on false assumptions about the world's resources was pricked.”

²²¹ Voir sur le sujet : M. Urbahn, “The environmental responsibility of the architect” *Architectural Record* (1972) ♦ M. Ash, “Planners and ecologists” *Town & Country Planning* (1972) ♦ J. Nuttall, “Technology for what?” *AD* (1972) ♦ J. Roberts, “Designing for survival: Toward an ecology of movement” *RIBA Journal* (1972) ♦ G. A. Christie, “Concern for the environment: its impact on construction” *Architectural Record* (1972) ♦ “RIBA Conference looks at the environmental crisis: Designing for survival” *Building* (1972) ♦ “Designing for survival”, *AD* (1972) ♦ “Special issue. RIBA Conference, University of Lancaster, 19-22 July, 1972; Designing for Survival” *RIBA Journal* (1972) ♦ B. Commoner, “Alternative approaches to the environmental crisis” *RIBA Journal* (1972) ♦ A. Ravetz, “Architecture and the ecological crisis: a view from social science” ; P. Rogers, “Architecture and ecology: ecology and the environmental crisis” ; H. W. F. Francis, “Ecology, community, medicine and the built environment” *Yorkshire Architect* (1973) ♦ M. Merchant, “The start of the eco-revolution?” *AJ* (1973) ♦ A. Ravetz, “In search of an ideology” *RIBA Journal* (1973) ♦ D. F. Batten, “Environmental impact of buildings”, *Building Forum* (1974) ♦ Robert Geddes, “The nature of the built environment” *Progressive Architecture* (1974).

> PERSPECTIVES : L'effondrement de la légitimité du modernisme, une idée fabriquée ?

Les contestations sociales qui caractérisent les Sixties et l'élan du militantisme qui embrasse le plus souvent les causes libertaires, sont la manifestation d'un profond désir de décentralisation du système décisionnel politique et donc de « démocratie participative ». L'étude des écrits architecturaux de cette époque ne permet toutefois pas de mettre clairement en évidence une situation de crise pour l'architecture. Les essais virulents de 1974 que constituent *Crisis in architecture* de Malcolm MacEwen ou *Form follows fiasco. Why Modern architecture hasn't worked* de Peter Blake ne doivent pas occulter l'affirmation du modernisme comme méthode et culture urbanistique et architecturale dominante.

Ces écrits dénonçant l'establishment et la déconnexion des pratiques urbanistiques architecturales permettent cependant de brosser un état des lieux instructif sur le climat psychologique au sein de la profession au tournant des décennies 1970-80. Une voix s'élève au sein des professionnels (en résonnance avec les critiques émergeant de la société civile) pour dénoncer les conséquences sociales et paysagères de l'application des méthodes modernistes fondées sur des principes fonctionnalistes et hygiénistes.

En aucun cas, la critique de l'esthétique n'apparaît comme le sujet central de ce climat de contestation. S'expriment plus certainement une volonté de participation procédurale et une volonté de redéfinir les modèles applicatifs. Dans le cadre culturel du monde anglo-saxon, on peut ainsi voir renaître l'expression de visions culturalistes qui revendiquent leur caractère alternatif. Sans constituer un mouvement structuré, le culturalisme véhicule des idées complémentaires pour résoudre les problématiques de l'environnement (ou du milieu), en terme intégratif, paysager, identitaire et donc esthétique.

Les transformations souhaitées révèlent effectivement une situation de remise en cause des méthodes du modernisme. Mais, la notion de « crise » n'en demeure pas moins exagérée puisque l'on n'assiste pas véritablement à une « crise de valeurs » ou une « crise identitaire » au sein de la profession. Le concept de crise constitue dès lors un instrument à caractère rhétorique pour forcer à refonder les pratiques. Randolp Starn, dans « Métamorphose d'une notion²²² », souligne combien le concept est un cliché commode parce que militant, qui n'éclaire que des « points de pression historique dramatique²²³ » ; l'état de crise cacherait la réalité d'un processus de transformation.

Le concept de crise suggère en effet au premier abord l'idée de maladie ou de malaise, ce qui implique, selon cette dimension « médicale », une pathologie. On peut douter que l'architecture ait manifesté, durant les deux décennies 1960-70, d'une forme de pathologie

²²² Randolp Starn, « Métamorphose d'une notion » in « La notion de crise », *Communications*, 25, 1976, p. 9-18.

²²³ *Ibidem*.

paralysante. Si l'on doit ainsi évoquer le processus de questionnement central qui l'occupe, à propos des méthodes d'interventions issues de l'utopie progressiste, on considèrera tout sauf une situation de blocage. Mais, bien plus, une situation d'approfondissement de la culture architecturale, celle d'un modernisme confronté aux environnements concrets où il prétend intervenir par un projet de réforme de l'environnement pour en assurer un meilleur fonctionnement. La prise en compte de ce processus engagé dès le début des années 1960 nous permettra ainsi de mieux appréhender l'avènement et le mécanisme militant du post-modernisme au milieu des années 1970.



1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

*The Post-Modernism was born in London, July 15, 1977, at 3:32 p.m.
(or thereabouts)*

Au début des années 1970, il est certes donné à penser que la crise économique et le tarissement des commandes aient obligé les architectes à se démarquer pour séduire, et de les engager sur le chemin du renouveau de l'historicisme. Néanmoins, il ne faut pas simplement voir ici un effet de mode circonstanciel ou d'opportunisme. Les questionnements idéologiques qui ont frappé le modernisme, et le rejet des modèles fonctionnalistes (tel qu'il se manifestera avec encore plus d'ampleur au début des années 1980), reflètent une problématique centrale : celle de l'intégration de la radicalité et de la modernité architecturales.

Cette contestation – amorcée par certains architectes au lendemain de la mort des principaux maîtres modernistes – prend la forme d'un mouvement structuré autour d'une nouvelle notion, celle du « post-modernisme » ; le principal protagoniste en est Charles Jencks, historien élève de Reyner Banham. Toutefois, le post-modernisme peut-il être vraiment perçu comme un leitmotif rassembleur de démarches plus pluralistes et récréatives que ne semblent l'admettre la critique ? En somme, le post-modernisme a-t-il fait époque ou n'est-il qu'un phénomène journalistique ?

➔ GET IT RIGHT CHARLIE :

Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham

Get it right Charlie: Charles Jencks, the cursed student of Reyner Banham

En 1977, dans *Le langage de l'architecture post-moderne* [ill.057], l'historien de l'architecture Charles Jencks annonce, avec une certaine théâtralité, l'acte de mort du modernisme : « L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près), quand l'ensemble tant décrié de Pruitt-Igoe, ou plus exactement certains de ses blocs reçurent le coup de grâce final à la dynamite. [...] Boum, Boum, Boum²²⁴. » Les meilleures images qui demeurent de cet événement (qui personnifierait à lui seul l'effondrement du modernisme) sont conservées dans le film *Koyaanisqatsi* réalisé par Godfrey Reggio en 1982 (produit par Francis Ford Coppola), film célèbre pour ses musiques de Philip Glass et ses images réalisées par Ron Fricke : la destruction du grand ensemble de *Pruitt-Igoe*, délabré et abandonné, édifié par l'architecte Minoru Yamasaki (1950-55) [ill.058] selon les principes des CIAM et primé en 1951 comme un parfait exemple d'une « cité moderne d'architecture²²⁵ » par *The American Institute of Architects*.

Charles Jencks décrit sans détours l'échec du complexe : « il consiste en d'élégantes barres de quatorze étages, avec de rationnelles "rues aériennes" (qui protègent des voitures, mais, comme cela s'est avéré, ne mettent pas à l'abri de la criminalité) ; "soleil, espace et verdure", les maîtres mots de ce que Le Corbusier a appelé les "trois joies essentielles de l'urbanisme" (au lieu de rues classiques, de jardins et d'espace semi-privé, qu'il a bannis). Il y avait une séparation des piétons et des véhicules, une provision d'espace de jeu et de commodités locales telles que des blanchisseries, des crèches et centre de discussion – tous les substituts rationnels d'un modèle traditionnel²²⁶. »

²²⁴ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York : Rizzoli ; London : Academy Editions, 1977, p. 9 : "July 15, 1972, at 3:32 p.m. (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the 'final coup de grâce' by dynamite [...] Boom, Boom, Boom."

²²⁵ Keith Eggner, *American Architectural History: A Contemporary Reader* (2004).

²²⁶ *The Language of Post-Modern Architecture*, Opus.cit p. 9-10 : "It consists of elegant slab blocks fourteen storeys high, with rational 'street in the air' (which were safe from cars, but, as it turned out, not safe from crime); 'sun,

Charles Jencks n'est toutefois pas le premier à se saisir du symbole. Dès 1951, la revue *Architectural Forum* titre ironiquement "Slum Surgery in St. Louis" en soulignant la trop grande densité d'un ensemble conçu pour des populations défavorisées ; quelques années plus tard, l'article "Case history of a failure" (1965) fait le constat d'un échec annoncé. Au début des années 1970, l'ensemble est en effet vacant à plus de 60% de sa superficie habitable.

En 1972, la décision du dynamitage est prise et l'association entre le « symptôme *Pruitt-Igoe* » et l'échec du modernisme devient un argument de plus en plus fréquemment utilisé dans la presse spécialisée : l'*Architects' Journal* (AJ) présente ainsi *Pruitt-Igoe* comme « le plus grandiloquent échec du mouvement Moderne²²⁷ ». L'année suivante, l'architecte Oscar Newman, dans *Defensible Space: Crime Prevention Through Urban Design* (1973), développe l'argumentaire qui lie le modèle urbain moderniste au vandalisme et à la criminalité ; une thématique qui devient récurrente comme le souligne l'historienne Katherine G. Bristol dans son article "Pruitt-Igoe Myth²²⁸" [ill.059].

C'est pourtant bien l'image du dynamitage qui retient l'attention : en 1974, l'architecte Peter Blake publie une chronophotographie²²⁹, et, en 1976, Colin Rowe et Fred Koetter l'utilisent de la même façon dans leur introduction de leur essai *Collage City* (p. 4-6).

Le monde anglo-saxon se déchaîne sur le cas du « malade » *Pruitt-Igoe*, soulignant, au passage, qu'il ne s'agit pas seulement de la manifestation de l'échec des modèles mais aussi des politiques en faveur du logement de masse et l'industrialisation de la construction, dont les architectes ont été partie prenante ; à ce titre, la thèse du politologue et spécialiste des politiques publiques britanniques Patrick Dunleavy, publiée en 1981 – *The Politics of Mass Housing in Britain, 1945-1975* – fait grand bruit en soulignant la responsabilité du *Royal Institute of British Architects* (RIBA). Mais, aucun critique, aucun spécialiste n'apporte véritablement des propositions pour réfléchir aux moyens d'améliorer la conception du logement collectif.

Pour Charles Jencks, par exemple, *Pruitt-Igoe* sert d'élément de rhétorique, lui permettant de présenter comme une évidence ces déviances comportementales qui seraient induites par la forme urbanistique et l'esthétique moderne : « [...] le style puriste de l'ensemble, avec la métaphore propre et salubre de l'hôpital, était censé, par la force de l'exemple, induire chez les habitants des vertus correspondantes. La bonne forme devait engendrer le bon contenu, ou du

space and greenery', which Le Corbusier called the 'three essential joys of urbanism' (instead of conventional streets, gardens and semi-private space, which he banished). It had a separation of pedestrian and vehicular traffic, the provision of play space, and local amenities such as laundries, crèches and gossip centers – all rational substitutes for traditional patterns."

²²⁷ "If we're feeling tomorrow like they feel today: destruction by public authority of Pruitt-Igoe housing scheme in St. Louis, Missouri" *AJ* (1972).

²²⁸ Katherine G. Bristol, "The Pruitt-Igoe Myth" *Journal of Architectural Education* (1991).

²²⁹ Peter Blake, *L'Architecture moderne est morte à...*, Opus cit. p. 154-156.

moins la bonne conduite ; l'organisation intelligente de l'espace devait encourager les comportements sains²³⁰. »

C'est dans cette logique que Jencks se positionne : pour pallier l'effondrement de la légitimité du modernisme et renouer avec une réception positive de l'architecture (un modernisme qui aurait échoué à concrétiser son projet de réforme sociétale et sa mission émancipatrice, parce que la forme produite est en inadéquation avec le contenant), Jencks, propose un « antidote » : adapter la radicalité à l'horizon d'attente de la société par la reconsidération de l'historicisme, et ainsi donc, des clichés architecturaux traditionnels. La renaissance de l'historicisme sera un moyen pour surmonter la séparation existant entre l'élite (qui crée l'environnement) et le public. En somme, l'historicisme est un moyen pour rapprocher les architectes du goût populaire et de son univers de références admises. Sur la base de cette analyse, Jencks propose donc sa notion du « post-modernisme » comme un moyen de concrétiser une architecture alternative qui consacre « la fin de l'extrémisme d'avant-garde, le retour partiel à la tradition et le rôle central de la communication avec le public – l'architecture est l'art public²³¹. »

Charles Jencks perçoit dès lors les expériences des décennies 1950-70, en particulier celles du *New Brutalism*, comme la manifestation d'un « modernisme tardif » où les messages révolutionnaires sont vidés de leur sens. Le seul épanouissement d'un formalisme brutal s'y substitue et cette dérive provoque la rupture avec le public ; une idée redéveloppée par l'historien dans *Late-Modern Architecture* (1980) [ill.060].

Ce « modernisme tardif » doit s'appréhender de la même façon dont les historiens de l'art du XIX^e siècle ont considéré le rococo (ou le rocaille) comme une manifestation d'un « baroque tardif », ou encore, le gothique flamboyant comme la manifestation d'un « gothique tardif ». Cette étiquette d'un « modernisme tardif » exprime plus l'inéluctabilité d'un déclasserement progressif de cette culture par un phénomène d'épuisement et d'obsolescence, qu'un approfondissement d'une culture architecturale donnée. C'est un jugement. En somme, si le modernisme perd ses fondements, c'est parce qu'il est entré dans une phase de dégénérescence stylistique, celle du Style International qui l'avait consacré.

Le *New Brutalism* est perçu comme la manifestation d'une profonde résistance psychologique d'architectes incapables d'appréhender l'effondrement idéologique et doctrinaire, et d'engager une réforme de leur pratique. Le « post-modernisme » permettrait quant à lui de renouer avec l'engagement de réforme sociétale porté et véhiculé initialement par le mouvement Moderne. Ce repositionnement sémantique²³² inscrit l'idée de rupture avec le fonctionnalisme, une rupture devenue un outil pour mettre en adéquation la culture

²³⁰ *Le langage de l'architecture post-moderne*, Opus cit. p. 10.

²³¹ *Ibidem* p. 6.

²³² Charles Jencks, « La bataille des étiquettes, modernisme tardif contre postmodernisme » in *Nouveaux plaisirs d'architectures* (1985).

constructive moderne avec l'état contemporain de la société qui serait devenue, au lendemain des deux chocs pétroliers (1971-73), « post-industrielle²³³ ».

Dans les sciences sociales, ce dernier concept a été principalement initié par deux sociologues : l'américain Daniel Bell avec *Vers la société post-industrielle* (1973) et le français Alain Touraine avec *La société post-industrielle, la Naissance d'une société* (1969 ; édition anglaise en 1971). Le premier confirme le dépassement des outils de productions industriels du capitalisme par le développement d'une société de la connaissance et des services. Touraine émet une profonde critique de cette société devenue « post-industrielle », où le facteur de croissance dépend désormais de contributions indirectes à la productions que sont l'éducation, l'information et la consommation, ce qui ne va pas sans déstabiliser le contrat social entre les acteurs du marché. En 1979, le philosophe Jean-François Lyotard essaie à son tour d'expliquer les mécanismes de cette « société nouvelle » dans son rapport scientifique pour le gouvernement canadien ; *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* (1979) : l'effondrement des idéologies qui structuraient le fait moderne – les « métarécits²³⁴ » – explique les transformations. Lyotard parle de l'ébranlement des fondements intellectuels de la rationalité, d'une « crise de légitimité des savoirs » et de la faillite des grandes visions téléologiques de l'Histoire.

Par son idéologie doctrinaire et son apologie fondamentale du progrès, le modernisme apparaît dès lors comme un rebut du monde moderne ; c'est la lecture qu'en fait Charles Jencks. Car Lyotard ne parle pas de post-modernisme ou d'architecture dans son essai. Sa traduction par *The University of Minnesota Press* (trad. Geoffrey Bennington et Brian Massumi en 1984) est, en outre, totalement postérieure à la publication de l'essai *Le Langage de l'architecture post-moderne* de Charles Jencks. Il ne faut donc pas y voir de filiation.

Ceci nous conduit à soulever la question des liens existants entre la « *French Theory*²³⁵ » et la pensée de Charles Jencks : Jencks n'était déjà plus sur les bancs de Harvard en 1966 (il en est diplômé de littérature en 1961) lorsque les philosophes français Roland Barthes, Gilles Deleuze, Michel Foucault ou Jacques Derrida énoncèrent leur théorie du « poststructuralisme » en faveur du décentrement de la pensée occidentale²³⁶, une théorie à l'influence déterminante sur les

²³³ Voir en particulier les travaux sociologiques de Raymond Aron, *Les désillusions du progrès : essai sur la dialectique de la modernité* (1969), de Daniel Bell, *La fin de l'idéologie* (1997 [*The End of Ideology: on the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, 1960]) et *Vers la société post-industrielle* (1973), ou de Alain Touraine, *La Société post-industrielle, Naissance d'une société* (1969).

²³⁴ Les « métarécits » de Jean-François Lyotard sont des schémas narratifs globaux qui encadrent l'existence humaine et la connaissance (le progrès, les savoirs techniques et scientifiques, les idéologies politiques, etc.).

²³⁵ Voir sur le sujet : François Cusset, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis* (2003).

²³⁶ Le poststructuralisme prit corps à l'occasion de la rencontre « *The Language of Criticism and the Sciences of Man* » à l'université de Yale (entre le 18 et le 21 octobre 1966) à laquelle furent invités les philosophes et intellectuels français Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, René Girard, Jean Hyppolite, Lucien Goldman, Charles Morazé, Georges Poulet, Tzvetan Todorov et Jean-Pierre Vernant, ainsi que Gilles Deleuze (qui n'ayant pu venir envoya un texte). Cette rencontre fut l'occasion inattendue de la remise en cause de la

milieux intellectuels nord-américains de l' « Ivy League » (les prestigieuses universités de la côte Est). Si influence il doit y avoir, elle ne peut être qu'indirecte et elle reflète l'actualité des sciences sociales au sens le plus large.

Charles Jencks s'intéressait plus précisément à la sémiologie et c'est en ceci qu'il revendique à posteriori des liens intellectuels avec la poststructuralisme français dans son interview de 2002 : « [...] l'approche française fut d'une influence formative décisive, là dessus il n'y a pas de doute. Dans un sens, nous avons essayé de remettre du sens dans l'architecture, car la signification était le grand tabou ou le grand sujet à ne pas aborder (le non-discutable) [...] »²³⁷.

En réalité, lorsque Jencks manipule le préfixe « post- » afin d'en proposer une notion théorique pour penser la modernité, il se réfère plus certainement à une « tradition intellectuelle » issue des études modernes en littérature et en arts qu'aux sciences sociales. Celle qui voit conférer au « post- » une dimension systémique et de rupture avec un état de modernité antérieur. En 1971, cette approche théorique est consacrée par la publication de *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* par l'historien et essayiste américain Ihab Hassan, lequel l'inscrit historiquement dans la rupture de l'avant-garde parisienne d'avec la modernité littéraire du XIX^e siècle ; Guillaume Apollinaire ou Alfred Jarry seraient ainsi les premiers des post-modernes. On retrouve cette acception et ce même usage dans l'ouvrage contemporain du philosophe et critique d'art américain Harold Rosenberg, *Artworks and Packages* (1969), ou dans celui de l'essayiste mexicain Octavio Paz, *Children of The Mire: modern poetry from Romanticism to the Avant-garde* (1974) ; l'artiste plasticien Marcel Duchamp (initiateur du Ready-Made) y devient le premier des post-modernes dans le domaine des arts.

Le préfixe « post- » suivit ainsi une trajectoire accidentée jusqu'aux années 1970 pour devenir un outil sémantique à finalité théorique pour signifier les repositionnements de la radicalité.

La première utilisation du préfixe catégoriel est très ancienne, remontant à 1870, par le peintre John Watkins Chapman pour porter un jugement critique²³⁸ sur l'impressionnisme français. En 1914, l'historien britannique James Matthew Thompson²³⁹ l'utilise pour décrire les changements d'attitudes et les croyances religieuses, puis, en 1917, il est appréhendé péjorativement par le philosophe allemand Rudolf Pannwitz dans son ouvrage *Die Krisis der europaischen Kultur*. En

« structure centrée », de la remise en cause du « sujet connaissant, l'autonomie de la raison et la logique de la représentation » et ainsi à l'ouverture sur la surabondance subversive du « signifiant », « comme si ce déplacement en terrain neutre libérait chez les Français une parole contrainte en France par la grande notoriété du structuralisme [...] (François Cusset, *Opus cit.* p. 40) ». Si le mot poststructuralisme ne fit « son apparition qu'au début des années 1970, [...] tous les Américains présents à Johns Hopkins en 1966 ont estimé qu'ils venaient d'assister, en direct, à sa naissance publique (*Ibidem*, p. 44). »

²³⁷ Martin Beck, "Interview with Charles Jencks" in *Half modern, half something else* (2003) : "[...] the French approach was a definite formative influence, no question. In a way we were trying to put meaning back into architecture because signification was the great taboo or the great undiscussable [...]."

²³⁸ Voir sur le sujet : Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité* (1998).

²³⁹ James Matthew Thompson, "Post-Modernism" *The Hibbert Journal* (1914).

1926, le théologien britannique Bernard Iddings Bell le manipule dans *Postmodernism and Other Essays*. En 1934, le poète et critique littéraire espagnol Federico de Onís, dans *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, l'utilise à son tour pour signifier une rupture d'avec le modernisme représentatif de l'école de Ruben Dario. En 1939, on le retrouve sous la plume de l'historien britannique Arnold J. Toynbee dans *A study of History*²⁴⁰ sous une dimension clairement épistémologique : pour Toynbee, l'âge post-moderne aurait débuté dans les années 1870-75 avec la « décadence » des civilisations occidentales qui voit la montée en puissance de nouveaux acteurs comme la Russie, Chine, le Japon ou la Turquie.

À la suite de la Seconde Guerre mondiale, Le « post- » franchit de nouveau l'Atlantique pour se voir utilisé plus généralement par la critique littéraire nord-américaine, tout d'abord de manière informelle pour rendre compte du travail d'une génération de poètes et écrivains anglo-saxons inscrits dans l'héritage du Dadaïsme et du Surréalisme, en particulier, pour les auteurs de la « Beat Generation²⁴¹ », dont le poète Charles Olson ; ce dernier utilisa la notion de « monde post-moderne » pour la première fois en 1951, puis dans nombre de ses correspondances²⁴² avec le poète Robert Creeley. On retrouve ensuite le « post- » sous les plumes des critiques Irving Howe²⁴³ et Harry Levin²⁴⁴, ainsi que dans l'essai manifeste de l'artiste Pico Miran, *A Manifesto for Post-Modern Art* (1951).

La première fois que le terme essaime clairement dans le domaine de l'architecture remonte à 1945, dans un article de l'architecte Joseph Hudnut paru dans l'*Architectural Record*, “‘The post-modern house’: studies of design, ‘space’ and technology” (1945). On le retrouve ensuite dans un article²⁴⁵ de 1964 sur le pavillon d'art précolombien construit par l'architecte Philip Johnson à Dumbarton Oaks. Reste à mesurer l'influence de cet héritage sur la pensée de Charles Jencks, ce qu'aucune source n'arrive clairement à trancher, l'historien n'étant lui-même guère prolifique lorsqu'il s'agit de développer l'enracinement de ses idées.

Nul doute que la dimension « systémique » du terme (qui traduit la « rupture » avec l'idée de la modernité) l'a séduit. Lorsqu'il réalisa sa thèse à l'*University College* de Londres sous la supervision de Reyner Banham, Charles Jencks n'a en outre pas pu passer à côté de la violente attaque radiophonique²⁴⁶ – sur la *BBC* (1966) – de l'historien de l'architecture Nikolaus Pevsner

²⁴⁰ Arnold J. Toynbee, “The Disintegrations of Civilizations” in *A study of History*, vol. 5 (1939).

²⁴¹ Terme forgé en 1952 par l'écrivain américain Jack Kerouac pour qualifier la jeunesse rebelle de l'Amérique matérialiste.

²⁴² Voir : Ralph Maud [dir.], *Selected letters, Charles Olson* (2000).

²⁴³ Irving Howe, “Mass Society and Postmodern Fiction” *Partisan Review* (1959) ♦ Irving Howe, *Decline of the New* (1970).

²⁴⁴ Harry Levin, “What Was Modernism?”, *Massachusetts Review* (1960).

²⁴⁵ Andrea O Dean, “Mr Johnson's hidden jewel of a museum: 1964 new wing for pre-Columbian art at Dumbarton Oaks” *AIA Journal* (1980).

²⁴⁶ Voir sur le sujet : Nikolaus Pevsner, “Architecture in our time... the anti-pioneers” *The Listener* (1966) ; *AJ* (1967) ♦ Stephen Games (ed.), *Pevsner on Art and Architecture: The Radio Talks* (2002).

contre ces architectes « post-modernes », qualifiés d' « anti-pioneers » car ayant abandonné le style du siècle, le Style International.

La première occurrence du terme dans les écrits de Charles Jencks remonte à 1975, dans son article “The Rise of Post-Modern Architecture” pour la revue de l'*Architecture Association Quarterly*, afin de rendre compte de son intervention à la *Technische Hogeschool* de Eindhoven en Allemagne ; voici ce que Jencks dit : « Le seul moyen de tuer le monstre [le modernisme] est de le remplacer par un équivalent et, résolument, le “post-moderne” ne pourra pas faire l'affaire. Nous avons besoin d'une nouvelle façon de penser, un nouveau paradigme basé sur une large théorie, qui bénéficiera d'un vaste consensus. Une telle théorie ou un tel consensus n'existent pas à l'heure actuelle et il est naturel que de telles choses prennent du temps pour se développer – peut-être encore une vingtaine d'années²⁴⁷. »

Cette source nous permet de relativiser la mobilisation originale du concept « postmoderne », significativement dans l'air du temps, selon un sens ouvert, et donc, sans sens clairement établi.

Il est d'ailleurs intéressant de rappeler les circonstances dans lesquelles Charles Jencks s'est établi à Londres en 1965, alors que la ville connaissait un véritable bouillonnement intellectuel en tant que capitale des *Sixties* (comme nous l'avons développé dans le chapitre précédent). L'une des motivations premières²⁴⁸ de Jencks semble avoir été l'opportunisme journalistique, en particulier dans le cadre de sa collaboration en tant que pigiste à la revue de l'*Architectural Design (AD)* alors dirigée par l'historien Robin Middleton (1965-72). En 1977, l'essai *Le langage de l'architecture post-moderne* est publié chez *Academy Editions*, maison d'édition fondée en 1968 par Andreas Papadakis²⁴⁹ qui, en 1975, racheta la revue de l'*AD* en difficulté financière ; il s'agit plus précisément d'une commande de l'éditeur qui en assura la promotion²⁵⁰. On peut dès lors considérer la logique commerciale d'un essai qui doit « fabriquer » l'actualité et lancer un débat clivant. L'ouvrage connaît effectivement un succès fulgurant, avec sept rééditions et une traduction en dix langues²⁵¹. Il s'inscrit précisément dans la lignée de deux ouvrages qui

²⁴⁷ Charles Jencks, “The Rise of Post-Modern Architecture”, *Architecture Association Quarterly* (1975) or *Architecture-inner, Town Government* (1975) : “The only way to kill off the monster is to find a substitute beast to take its place and decidedly ‘Post Modern’ won’t do the job. We need a new way of thinking, a new paradigm based on broad theory, which enjoys a large consensus. No such theory or consensus exists at the moment and it is in the nature of the case that such things take a long time to develop – perhaps another 20 years.”

²⁴⁸ Voir l'interview de Charles Jencks in Helen Castle, “A critical contribution: Charles Jencks and AD, 1977-2000” *AD* (2000).

²⁴⁹ Voir : Paul Finch, “Andreas Papadakis 1938-2008” *AR* (2008) ♦ *Andreas Papadakis presents theory + experimentation : an intellectual extravaganza* (1993).

²⁵⁰ Voir : Charles Moore and others, “Special issue. Post-modernism ... discussion, with Charles Jenck’s book ‘The language of Post-modern architecture’ as a starting point” *AD* (1977) ♦ “AD Profiles: 10. Post-modern history: the new final chapter to the revised edition of Charles Jencks’ book, ‘The Language of Post-Modern Architecture’, and 5 Post-modern architects” *AD* (1978).

²⁵¹ 2^{ème} édition en 1978, 3^{ème} en 1980, 4^{ème} en 1984, 5^{ème} en 1988, 6^{ème} en 1991, 7^{ème} en 2002. Traduit en français, japonais, allemand, espagnol, hongrois, polonais, russe, tchèque, chinois et italien.

connurent eux-mêmes une grande audience, *Le Langage classique de l'architecture* (1963) de l'historien britannique John Summerson et *Le Langage moderne de l'architecture* (1973) de l'historien italien Bruno Zevi, lequel ne faisait que répondre à Summerson. Si « coup éditorial » il a y eu, celui-ci reposa clairement sur le talent d'Andreas Papadakis.

Le premier centre d'intérêt de Charles Jencks était avant tout celui de la sémiologie appliquée au domaine de l'architecture²⁵². Il en devient d'ailleurs un des principaux spécialistes lorsqu'il publia, en 1969 – en collaboration avec George Baird et Geoffrey Broadbent²⁵³ – *Meaning in Architecture* [ill.061] ; la sémiologie appliquée doit aider à contrecarrer l'appauvrissement culturel de l'architecture, en libérant le langage de ses présupposés rationnels et fonctionnels. Il s'agit donc avant tout d'ouvrir le projet architectural à l'art de la communication et de développer une nouvelle méthode.

Mais, en 1970, sa thèse en histoire de l'architecture achevée, Charles Jencks juge qu'il doit se positionner en tant qu'historien. Ses premiers travaux en la matière, engagés auprès de Reyner Banham l'ont justement conduit à questionner les carences du langage architectural fonctionnaliste du modernisme dans une perspective historique. C'est ainsi qu'il a tenté d'approfondir les déterminismes du concept de « modernité » en architecture en proposant une nouvelle lecture de l'histoire dans une discipline habituée à justement penser l'histoire comme une totalité et, comme devant répondre à une finalité : en 1971, dans *Architecture 2000: Predication and Methods*, Jencks tente ainsi de déconstruire la pensée déterministe qui fait du modernisme une finalité historique, en classant, selon une méthodologie proche de celle de Claude Lévi-Strauss, les différentes traditions de la modernité qui ont prévalu à son développement au XX^e siècle (« logique », « idéaliste », « autoconsciente », « intuitive », « militante », « désinvolte »). Son essai *Mouvements modernes en architecture* (1972) [ill.062] – qui n'est autre que la vulgarisation de sa thèse dirigée par Banham – établit à la suite un arbre

²⁵² La sémiotique de l'architecture s'est développée dès la fin des années 60 avec l'essor de la théorie sémiotique générale. Plusieurs auteurs ont joué un rôle fondamental, comme Roland Barthes (voir « Rhétorique de l'image » et « Éléments de sémiologie » in *Communications* 4, 1964 ; *Le Degré zéro de l'écriture* [1953] ; *L'empire des Signes* [1970] ; *L'aventure sémiologique* [1985]), Algirdas Julien Greimas (voir : *Sémantique structurale : recherche de méthode* [1966] ; *Du sens, essais sémiotiques* [1970] ; *Sémiotique et sciences sociales* [1976]), ou encore Umberto Eco (voir : *La Structure absente, introduction à la recherche sémiotique* [1968]) ; ils ont introduit les architectes à l'analyse structurale des formes architecturales et des paysages urbains comme dispositifs de communication. Les penseurs modernes et fondateurs de la sémiologie comme science des signes sont Ferdinand de Saussure – lequel introduit la sémiologie comme la « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (*Cours de linguistique générale*, 1916, p. 33) et Charles Sanders Peirce.

²⁵³ Voir : Diana Agrest and Mario Gandelsonas, "Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work" *Oppositions* 1 (1973) ♦ Diana Agrest, "Design versus Non-Design", *Oppositions* 6 (1976) ♦ Geoffrey Broadbent, "A plain man's guide to the theory of signs in architecture - a considered discussion of semiotic" *AD* (1977) also in *Theorizing a New Agenda for Architecture, an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, edited by Kate Nesbitt (1996) ♦ Geoffrey Broadbent, Richard Bunt and Charles Jencks, *Signs, symbols, and architecture* (1980) ♦ Geoffrey Broadbent, Richard Bunt and Thomas Llorens, *Meaning and behaviour in the built environment* (1980) ♦ "Learning by doing: Geoffrey Broadbent at the RIBA" *RIBA journal* (1980) ♦ Geoffrey Broadbent, *Design in architecture : architecture and the human sciences* (1973).

darwiniste des filiations et des différents courants constitutifs de la modernité. L'utilisation du pluriel pour « Mouvements modernes » révèle la teneur de cette approche nouvelle qui postule pour une série de mouvements discontinus liant l'aventure de la modernité ; l'ouvrage traite dès lors du pluralisme en architecture.

Dans l'interview de décembre 2002 mené par Martin Beck, Charles Jencks souligne les fondements de sa démarche : « Je pense que vous avez raison d'insister sur le pluralisme de Mouvements Modernes. J'ai consciemment mis le "s" à Mouvements, car j'ai eu le sentiment que l'interprétation de la modernité, telle qu'elle avait été mise en avant par Siegfried Giedion (qui était mon professeur à Harvard), par Nikolaus Pevsner (avec qui je me suis efforcé de travailler, mais qui a rejeté mes prières), et par Banham (qui m'a accepté rapidement), excluait un trop grand nombre de personnes. Même si ces historiens n'étaient certes pas d'accord entre eux, le point de vue de la modernité qu'ils ont collectivement défini était trop limité²⁵⁴. »

Charles Jencks effectue donc un exercice de relativisme historique. Mais, la relecture opérée dans sa thèse, par des concepts finalement assez abscons, rend difficilement abordable le nouveau panorama de l'histoire moderne qu'il prétend réécrire ; relevons la remarque ambiguë mise en exergue dans les premières lignes de l'avant-propos par l'historien Geert Bekaert : « Tout le monde [ne] peut [pas] écrire un tel livre²⁵⁵ ».

Les nouveaux instruments mis en place par Charles Jencks n'en bouleversent pas moins la manière de voir et de penser l'histoire elle-même. Mais, là encore Jencks ne fait que développer une méthode de déconstruction déjà éprouvée par Reyner Banham qui avait prit une distance critique par rapport à l'historiographie orthodoxe du mouvement Moderne dans *Theory and Design in the First Machine Age* (1960).

Jencks dénonce de son côté le mysticisme du « vrai style du siècle » en allant jusqu'à critiquer l'approche déterministe de l'historien Nikolaus Pevsner (qui dirigea lui-même la thèse de Banham) : il identifie « six traditions » dites « politiques » déterminant des approches architecturales particulières qui auraient évolué de 1920 à 1970. Elles sont donc présentées et classifiées sous la forme d'un « arbre évolutif²⁵⁶ » [ill.063] :

- (1), la tradition idéaliste ;
- (2), la tradition réfléchie ;
- (3), la tradition intuitive ;
- (4), la tradition logique ;

²⁵⁴ Martin Beck, Opus cit. : "I think you're right to stress the pluralism in Modern Movements. I put the 's' in movements, a conscious move. I felt that the interpretation of modernism as put forward by Siegfried Giedion (who was my teacher at Harvard), Nikolaus Pevsner (who I tried to work with but who rejected my entreaties), and Banham (who accepted me quickly) excluded too many people. Even though they didn't agree among themselves, the view of modernism that they collectively defined was too limited."

²⁵⁵ Charles Jencks, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1973 [*Modern Movements in Architecture*, London, New York : Doubleday, 1972], p. 7.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 32.

- (5), la tradition spontanée ;
- (6), la tradition activiste.

Charles Jencks rattache ainsi Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Louis Kahn ou James Stirling à la première tradition idéaliste pour leur « vague utopisme social²⁵⁷ » teinté d'héroïsme ; si ces derniers « reconnaissent qu'une large part du problème de l'environnement provient de la nature de la société, et cherchent à transformer cette société, seuls les activistes se sont attachés aux moyens et aux opérations sociales du changement²⁵⁸ » tels les constructivistes russes classés dans cette sixième catégorie.

S'il est assez complexe de suivre ces découpages intentionnels auxquels Jencks rattache les grands noms de l'architecture moderne, l'historien propose une lecture inédite, en décentralisant (voire en complexifiant) le récit du mouvement Moderne. Sa vision s'articule autour des notions d'utopies et de révolution sociale. Le modernisme refusant tout effort contextuel (toute adaptation culturelle ou identitaire, et tout usage d'un vocabulaire d'articulation facilement identifiable par les non-initiés), son contenu sémantique reste inévitablement proche du « zéro », au sens de la sémiotique architecturale : l'architecture fonctionnant du point de vue de la réception comme une métaphore, l'aspect cognitif de la métaphore moderniste trahit essentiellement des signifiants hygiénistes et rationalistes (contrôle, progrès, efficacité, santé, guérison, action, visées humaines abstraites...). En somme, il ne véhicule que sa propre éthique morale et son utopisme technologique, et cette approche restrictive explique à elle seule la mauvaise réception auprès du grand public.

Voici le fondement de l'argumentaire que Charles Jencks va donc développer dans *Le langage de l'architecture post-moderne* : « Je m'en tiendrai pour ma part à l'analyse de deux causes responsables de la crise : la façon dont le mouvement moderne a appauvri le langage architectural au niveau de la forme ; et l'appauvrissement qu'il a lui-même subi au niveau du contenu, c'est-à-dire de sa finalité sociale²⁵⁹. »

L'essai décortique la signification intrinsèque de l'œuvre moderniste sur la base d'un constat d'échec de la réception psychologique d'un formalisme jugé étriqué, signalant par là même la fin du caractère opératoire de la doctrine moderne : de son échec à communiquer en raison de son dépouillement métaphorique et de sa faible valeur psychologique et culturelle. Pour dépasser ces apories, Jencks s'engage donc en faveur du renouveau d'une mission sociale : face à l'absence de valeurs signifiantes, l'architecture moderne devrait, pour retrouver sa légitimité, refonder ses objectifs émancipateurs en renouant avec une architecture signifiante.

Pour qu'une œuvre « plurivalente » puisse atteindre une force sémantique, Jencks propose comme principe l'idée selon laquelle le bâtiment parle. L'objet architectural s'adresse autant à

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 82.

²⁵⁹ *Le langage de l'architecture post-moderne*, Opus cit. p. 15.

une communauté d'initiés, les architectes, qu'à un public plus large qui ne possède que rarement les codes des spécialistes pour l'appréhender. Un architecte qui mettrait trop en évidence la conscience de son propre travail imaginatif et la dimension technicienne ferait ainsi perdre à son œuvre la faculté d'être tout simplement accessible et durable, une durabilité qui impose de la flexibilité par l'effet d'une dynamique continue d'appropriations et de significations par la société, par-delà les modes, les courants de pensée et les révolutions. Selon Jencks, l'avant-garde moderniste a prôné l'imagination du concepteur en lieu et place d'un travail de sélection dans une gamme éclectique d'éléments architecturaux.

Jencks vise le design de Mies van der Rohe qui n'aurait produit que des formes « univalentes » qui ne répondent pas aux besoins d'appropriations symboliques du public. Dans *Le langage de l'architecture post-moderne*, l'historien s'appuie ainsi sur une grossière comparaison entre la chaufferie de l'IIT (1950) qui « ressemble à une cathédrale » et l'église du campus (1952) qui « ressemble à une chaufferie²⁶⁰ » [ill.064] ; ce qu'il juge anormal.

Jencks vise de même l'architecture sociale de Peter et Alison Smithson, leur « cité radieuse » de Robin Hood Gardens [ill.065] (1968-72) à Poplar dans l'est londonien – qu'il compare, de façon tout aussi « bancal » au Royal Crescent de Bath (1767-80) [ill.066] de l'architecte John Wood II – en critiquant le manque d'identité typologique et de différenciation de ces unités d'habitations reliées par des rues aériennes sous-utilisées et sinistres : « leurs édifices symbolisent ces démons [les machines et la technologie] à présent quelque peu démodés. La grande ironie de tout cela, cependant c'est qu'ils croient aussi à la nécessité de respecter les valeurs essentiellement humanistes [...] Mais comment peut-on faire passer ce message si l'on utilise un langage nouveau, basé sur la métaphore de la machine²⁶¹ ? » Les Smithson auraient ainsi échoué à concrétiser l'idée de « lieu » en produisant une architecture qui s'identifie avec « misère sociale ».

Reyner Banham n'est pas allé sans réagir aux critiques de son ancien élève : en 1978, dans *The Times Literary Supplement* (où Banham publie une critique de l'essai de Jencks), le ton est acerbe : Banham accuse Jencks de ne pas avoir su rejeter complètement le modernisme ; ce à quoi Jencks réplique (dans sa lettre à l'éditeur) que les puristes ne peuvent pas si facilement nier le problème de blocage du modernisme dont ils sont entièrement responsables²⁶². En 1980, dans son article "Two by Jencks: The Tough Life of the Enfant Terrible" pour l'*AIA Journal*, Banham présente Jencks comme "The Man Who Gave You Postmodern" ; « [...] "Get it right, Charlie" est une vieille chanson maintenant, et aucun de nous n'est parfait [...] Il est

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 16-20.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 24-25.

²⁶² Voir : Reyner Banham, "The Writing on the Walls" *Times Literary Supplement* (1978) ♦ Charles Jencks, "Post-Modernism" (letter to the editor) *Times Literary Supplement* (1978).

maintenant l'une des étoiles fixes dans le firmament de la critique, presque avec certitude voué à recevoir une médaille de l'AIA et – bon sang – il n'a que 42 ans²⁶³ ! »

L'historien Nigel Whiteley, dans *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future* (2002) revient en détail sur cette guerre des mots²⁶⁴, en rappelant que finalement Jencks ne fit qu'user d'une posture déjà éprouvée par Banham lui-même, lorsqu'il devint le symbole, dans les années 1950, de l'anticonformisme et de l'anti-académisme.

Dorénavant tout sépare les deux penseurs. Comme Jencks le souligne lui-même à propos de son professeur, « on pourrait dire qu'il y avait un conflit entre sa théorie de la culture populaire – qui justifiait le postmodernisme – et de son aversion viscérale de ses expressions stylistiques et littéraires²⁶⁵. » Pour l'élève il s'agit donc de délier le modernisme de son mysticisme fondateur et de le rouvrir aux dimensions culturalistes et aux traditions esthétiques rejetées : « Le post-modernisme bénéficie ainsi de certaines des connotations du mot "moderne", tout en s'attaquant au concept d'avant-garde et de *Zeitgeist*²⁶⁶ » – « l'esprit du temps²⁶⁷ » si cher aux historiens qui (comme le soulignait déjà Jencks dans *Mouvements modernes en architecture*) « sont inconscients de la pluralité des traditions architecturales²⁶⁸ ». Cette approche pluraliste revient à désacraliser l'idée d'avant-garde elle-même, en démontrant son sectarisme et son élitisme, en un mot, son échec à rencontrer la société pour laquelle elle prétend travailler.

Le post-modernisme vise donc à corriger ces faiblesses en renouant avec les valeurs et codes de la société : « [...] dès la naissance nous apprenons à identifier les signes culturels qui font de chaque lieu urbain un espace propre à un groupe social, à une classe économique, aux individus historiques réels, alors que les architectes modernes passent leur temps à désapprendre tous ces signes en tentant de créer pour l'homme universel, ou l'Homme Moderne Mythique²⁶⁹. »

²⁶³ Reyner Banham, "Two by Jencks: The Tough Life of the *Enfant Terrible*", *AIA Journal*, 1980 Dec., p. 50-51 : "[...] 'Get it right, Charlie' is an old song now, and none of us is perfect [...]. He is one of the fixed stars of the critical firmament now, almost certainly doomed to receive an AIA medal and – dammit – he's 42!"

²⁶⁴ Voir : "Jencks: Hate and Love for the *Enfant Terrible*" in Nigel Whiteley, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future* (2002), p. 373-377 ♦ voir aussi : Elie Haddad, "Charles Jencks and the historiography of Post-Modernism" *The Journal of Architecture* (2009).

²⁶⁵ Martin Beck, *Opus cit.* : "You could say that there was a conflict between his theory of popular culture - which would justify postmodernism - and his visceral dislike of its styles and literary concepts."

²⁶⁶ *Le langage de l'architecture post-moderne*, *Opus cit.* p. 7.

²⁶⁷ Concept hégélien signifiant « l'esprit du temps », le *Zeitgeist* mis en exergue par les premiers historiens du mouvement Moderne s'articule avec celui de « civilisation » développé par l'historien d'art Jacob Burckhardt dans *Civilisation de la Renaissance en Italie* (1958 [*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1877-1878]) : l'idée selon laquelle toutes les activités humaines du savoir, de la création, de l'activité économique, sociale et artistique se rejoignent dans un même élan culturel déterministe. Le « *Zeitgeist* moderne » reflèterait ainsi l'avènement culturel, technique et artistique de la société rationaliste et machiniste du XX^e siècle, avec la concrétisation du style « vrai » et unique, conforme à cette nouvelle civilisation.

²⁶⁸ *Mouvements modernes en architecture*, *Opus cit.* p. II.

²⁶⁹ *Le langage de l'architecture post-moderne*, *Opus cit.* p. 26.

Il s'agit de promouvoir une architecture « syncrétique » plus riche de significations et de référentiels : « L'architecture moderne souffrait d'élitisme. Le post-modernisme tente de dépasser cet élitisme non pas en le rejetant, mais plutôt en orientant le langage architectural dans une pluralité de directions : celle du vernaculaire, de la tradition, ou de l'argot commercial de la rue²⁷⁰. »

À ce titre, le fondement méthodologique du post-modernisme est le « *Dual Coding* », le double codage de l'architecture, les significations transmises sont à la fois savantes (élitistes et cultivées) et en même temps, banales et populaires : « Un édifice post-moderne, si l'on s'en tient à une définition succincte, est un édifice qui s'adresse au moins à un double interlocuteur : d'une part aux architectes et à la minorité concernée par les significations spécifiquement architecturales, et d'autre part au public en général, ou aux occupants du lieu, dont les préoccupations se formulent en termes de confort, de construction traditionnelle et de mode de vie²⁷¹. »

Son deuxième principe est l'« éclectisme radical » : « Tout citadin appartenant à la classe moyenne et résidant dans une métropole, de Tokyo à Téhéran, a forcément en tête une "banque d'images" bien garnie, pour ne pas dire saturée, que le tourisme et les media réapprovisionnent perpétuellement. Ce musée imaginaire reflète peut-être le pot-pourri de la production, mais il n'en est pas moins naturel au mode de vie citadin. Repoussant l'idée d'une quelconque volonté totalitaire de réduire l'hétérogénéité de la production et de la consommation, il me semble souhaitable que les architectes apprennent à utiliser cette inévitable disparité des langages. [...] L'éclectisme est la tendance naturelle d'une culture libre de ses choix²⁷². »

La démarche créatrice de l'architecte post-moderne consistera donc à tenir compte des goûts et des « langages » traditionnels, à produire des formes aux significations variées, une sorte de surcodage de l'architecture moderniste qui restera fidèle aux principes constructifs initiaux en devenant compréhensible par les différents groupes sémiotiques : « À la différence du modernisme, l'éclectisme radical exploite le spectre entier des supports de la communication, qu'ils soient métaphoriques, symboliques, spatiaux ou formels. Comme l'éclectisme traditionnel, il choisit pour chaque fonction le style, ou sous-système, approprié, mais il mélange tous ces éléments au sein d'un même édifice²⁷³. »

La figuration historique flattant toujours les sentiments identitaires et l'imaginaire culturel, l'éclectisme radical fonctionne comme une caisse de résonance, ou tout au plus exerce une forme de séduction émotionnelle. C'est le pouvoir opératoire des vieilles architectures auxquelles on est habitué. Les valeurs signifiantes incorporées permettent à l'architecture de

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 7-8.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 6.

²⁷² *Ibidem*, p. 128.

²⁷³ *Ibidem*, p. 130.

refonder un pouvoir sémantique et de refonder ses objectifs émancipateurs autour de « valeurs démocratiques ». L'architecture de la société post-moderne s'incarne dans la diversité des formes et un historicisme synchrétique, réconciliant les « préférences » multiples et variées du public avec les impératifs techniques ; une architecture protéiforme et moderne techniquement, décomplexée, parce qu'opposée à tout sectarisme et engagée sur la voie de l'intégration au corps social auquel elle prétend apporter des infrastructures. C'est ainsi que l'on peut repenser la façon même de produire de l'architecture, non plus réduite « à une question professionnelle de communication entre spécialistes²⁷⁴ ».

La force de la notion de post-modernisme repose précisément sur cette capacité à promouvoir une orientation programmatique qui tranche, dans un positionnement clair, le cœur du débat amorcé lors de la passation générationnelle de la fin des années 1960. Il ne remet pas en cause, en tant que tel, les fondements du « langage moderne de l'architecture », mais propose de les élargir, quitte à les pervertir. Car, ne l'oublions pas, avec son essai, Charles Jencks répond à Bruno Zevi et à son *Langage moderne de l'architecture*, lequel avait fait du concept « moderne » le synonyme de la liberté en opposition à la tradition contenue toute entière dans le « langage classique²⁷⁵ ». Jencks tente de démontrer ce qu'il juge être une mystification.

Le post-modernisme se voit dès lors pensé comme une forme d'enrichissement formaliste dont la démarche théorique vise à se réapproprier le régime d'action du modernisme en renversant sa radicalité antihistoriciste : au combat contre l'historicisme succèdera le combat contre le purisme et le dogme du fonctionnalisme. Le post-modernisme se présente ainsi comme une alternative esthétique dans la complémentarité, lequel permettra de réintégrer l'objet architectural face à l'attente de la société, une société post-industrielle dorénavant fondée sur la consommation et le partage de l'information.

Le renouveau de la tradition, donc du langage classique ou vernaculaire, semble toutefois présager une impasse. Il entraîne le projet jencksien dans une forme de réaction, où la reconnaissance du pluralisme architectural est plus synonyme d'une renaissance des vieilles recettes. Comment rester moderne lorsque l'on devient traditionaliste ?

C'est certainement la raison pour laquelle Charles Jencks orienta dès le début des années 1980 son idée du post-modernisme dans la perspective d'un retour pur et simple à la tradition

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 132.

²⁷⁵ Bruno Zevi définit *Le Langage moderne de l'architecture* (1973) en sept points, opposés à la construction rhétorique du langage classique de l'architecture : (1) l'inventaire comme méthodologie du projet, par la destruction des solutions linguistiques toutes faites ; (2) l'asymétrie et les dissonances comme rejet de la symétrie ; (3) la tridimensionnalité anti-perspectiviste ; (4) la syntaxe de la décomposition quadridimensionnelle, ou flexibilité du plan libre ; (5) le porte-à-faux, les coques et les structures à membranes – éléments fondamentaux de la liberté constructive ; (6) la temporalité de l'espace ; et en dernier lieu, (7) la réintégration édifice-ville-territoire, l'intégration dans le projet architectural du paysage et de constituants physiques d'un environnement plutôt que la boîte close. Ce « code ouvert » est présenté comme un « code anticlassique ». L'essai est une réponse au *Langage classique de l'architecture* de John Summerson (1963).

classique²⁷⁶. Dans son ouvrage *Un classicisme Post-moderne* (1980), il déclare ainsi, non sans paradoxes : « Le courant le plus important est le Classicisme Post-Moderne, style libre, qui, nous l'espérons, continuera d'être énergique et ne mourra pas sitôt né... Étant donné que ses représentants sont dans leur première phase créatrice, nous nous trouvons, dans le meilleur des cas, à la veille d'une mini Renaissance. Une conséquence positive du Mouvement moderne, certainement inattendue, est que, par l'intermédiaire de sa rupture historique avec la tradition occidentale, il a coupé court à la domination du classicisme dans la construction publique, en même temps qu'à sa revendication d'universalité, à son monopole des édifices prétentieux, en bref à son snobisme. Ceci a favorisé un retour au classicisme sans nécessairement devoir exprimer son caractère fastidieux, le conformisme de la renaissance académique, en somme de retrouver un classicisme sans classe²⁷⁷. »

²⁷⁶ Voir : Charles Jencks, *Post-Modern Classicism* (1980) ; *Free-Style Classicism* (1982) ; *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture* (1987).

²⁷⁷ Charles Jencks, *Un classicisme Post-moderne*, Paris ; Londres : Academy Editions, 1980, p. 5.

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l’histoire et de la couleur

1980 – From Venice to Thames: the return of formalism, history and colour

En 1980, la première Biennale d’architecture de Venise – « *La présence du passé*²⁷⁸ » – supervisée par l’architecte et historien Paolo Portoghesi²⁷⁹ réunit le travail de plus de cinquante-sept confrères²⁸⁰ de différentes nationalités (Américains et Italiens en constituent le gros du contingent) dont, deux représentants pour le Royaume-Uni : Jeremy Dixon et Quinlan Terry.

²⁷⁸ Voir : *La Presenza del passato : prima mostra internazionale di architettura : Corderia dell’Arsenale : la Biennale di Venezia 1980, settore architettura* (1980) et ses traductions : *The presence of the past : the first International Exhibition of Architecture, the Corderia of the Arsenale* (1980) ; *La présence de l’histoire. L’après modernisme, catalogue de la Biennale de Venise et du Festival d’automne de Paris* (1981) ; voir aussi : Peter Davey, “Post Modern in Venice” *AR* (1980) ♦ Charles Jencks and others, “Presents of the past - revisiting the 1980 Venice Biennale” *AD* (1982) ♦ Judi Loach, “Presence of the past” *BD* (1987) ♦ Aaron Levy & William Menking, *Architecture on display : on the history of the Venice Biennale of architecture* (2010).

²⁷⁹ Diplômé d’architecture à l’Université de Rome en 1957, Paolo Portoghesi a été nommé directeur de la Biennale de Venise en 1979. Professeur d’Histoire de l’Architecture à l’Ecole polytechnique de Milan, c’est une figure intellectuelle majeure des études sur la Renaissance et l’âge baroque en Italie. Il oriente très tôt son travail architectural sur les problématiques de la mémoire et des archétypes culturels. Voir les différents écrits et ouvrages : Paolo Portoghesi, Piera de Curiel Lamunière Mirandoli, Jean-Marc Lamunière, *Les inhibitions de l’architecture moderne* (1974) ♦ Paolo Portoghesi, *Au-delà de l’architecture moderne* (1980) ♦ Paolo Portoghesi, *Le Post-moderne, L’architecture dans la société post-industrielle* (1982).

²⁸⁰ Liste des exposants : Thomas Hall Beeby (USA), Ricardo Bofill (Esp), Jean Pierre Buffi (Ita), Francesco Cellini (Ita), Lluís Clotet & Oscar Tusquets (Esp), Jo Coenen (P-Bas), Guillermo Vazquez Consuegra (Esp), Maurice Culot (Esp), Hermann Czech (Aut), Claudio D’Amato (Ita), Costantino Dardi (Ita), Giangiacomo D’Ardia (Ita), Jeremy Dixon (UK), Paolo Farina (Ita), Burckhardt Grashorn (All), Studio G.R.A.U. (Ita), Michael Graves (USA), Allan Greenberg (USA), Giuseppe Grossi & Bruno Minardi (Ita), Antoine Grumbach (Fra), Heinz Hilmer & Christoph Sattler (All), Hans Hollein (Aut), Arata Isozaki (Japon), Helmut Jahn (All), Jan & Jon (Norvège), Joseph-Paul Kleihues (All), Robert et Léon Krier (Lux), Yves Lepère (Belg), Eugène Kupper (USA), Jean-Marc Lamunière (Suisse), Rodolfo Machado (USA), Jorge Silvetti (USA), Fernando Montes (Fra), Kemp Mooney (USA), Charles W. Moore (USA), Monta Mozuna (Japon), Gerd Neumann (All), Pierluigi Nicolini (Ita), Manuel Nunez-Yanowski (Esp), Bernard Paurd (Fra), Boris Podrecca (Aut), Christian de Portzamparc (Fra), Franco Purini & Laura Thermes (Ita), Bruno Reichlin & Fabio Reinhart (Suisse), Aldo Rossi (Ita), Alain Sarfati (Fra), Massimo Scolari (Ita), Thomas Gordon Smith (USA), Robert A. M. Stern (USA), Taft Architects (USA), T.A.U. Théorie-Architecture-Urbanisme (Fra), Quinlan Terry (UK), Stanlet Tigerman (USA), William Turnbull (USA), Oswald Mathias Ungers (All), Robert

Les architectes ont été sélectionnés par une commission consultative de neuf membres – Nino Dardi, Rosario Giuffrè, Giuseppe Mazzariol, Udo Kultermann, Robert Sterne, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks – réduite à huit, lorsque que Kenneth Frampton manifeste son désaccord sur les choix des exposants et désapprouve l'optique générale de l'exposition : « [...] on sait très bien que les métaphores théâtrales qui prolifèrent sous le crayon des architectes néo-conservateurs d'aujourd'hui, cette fausse avant-garde de la culture moyenne qui se pavane sous la lumière universelle et pseudo-populiste des moyens de communication de masse, ces métaphores théâtrales donc, ne sont rien d'autre que la manifestation de l'esprit ténébreux de notre temps réactionnaire. Il faut bien voir aussi que les conservateurs culturels ne sont aucunement des innocents politiques : ils sont réactionnaires de bout en bout²⁸¹. »

On se souvient du photogénique *Teatro del mondo* d'Aldo Rossi à la *Punta della Dogana* [ill.067], des stands en bois et des stucs peints de la *Strada Novissima* dans la corderie de l'Arsenal désaffectée [ill.068] réalisés par chaque architecte avec l'aide des ateliers de Cinecittà. On se souvient de même de la subversive façade du stand de Hans Hollein, avec la miniature de la tour-colonne dorique d'Adolf Loos du concours de 1922 pour le *Chicago Tribune* [ill.069], de la participation de Robert Venturi venu témoigner de son « enseignement » de Las Vegas [ill.070], mais aussi des contributions de Rem Koolhaas [ill.071] ou de Frank O. Gehry [ill.072]. La Biennale comprend en outre une exposition dédiée à Philip Johnson, premier lauréat du prix Pritzker qui a fait la couverture, le 8 janvier 1979, de *Time Magazine*, portant la maquette de l'*AT&T Building* de New York (aujourd'hui *Sony Building*) [ill.073], devenu une icône du post-modernisme.

Philip Johnson peut être considéré comme le premier grand architecte à reconsidérer l'inéluctabilité du retour de l'historicisme. Dès 1954, lors de sa conférence du 7 décembre à la *Graduate School of Design* de Harvard, il a engagé la nouvelle génération à dépasser les œuvres des maîtres modernistes, plaçant la sensibilité à l'histoire comme le principal fondement de l'architecture moderne²⁸². En 1960, lors de sa conférence donnée le 28 novembre 1960 à l'*AA School* de Londres, il a développé la notion d'« *éclectisme fonctionnel* » – un moyen de « choisir dans l'histoire n'importe quelle forme, silhouette ou direction désirées, et de les utiliser

Venturi & John Rauch & Denise Scott-Brown (USA), Ante Josip von Kostelac (All), Groupe Ausia, P. Michel Benoît et Thierry Verbiest (Belg).

²⁸¹ Kenneth Frampton in *La modernité, un projet inachevé, 40 architectes*, Paris : éd. du Moniteur, 1982, p. 12-13.

²⁸² Dans "The Seven Crutches of Modern Architecture" (*Perspecta* no.3, 1955), Philip Johnson prend soin de déterminer « Sept Béquilles », comme sept principes pragmatiques pour la culture et la pratique de l'architecture moderne : l'*histoire* (en primauté sur toutes les autres), le *beau dessin*, l'*utilité*, le *confort*, le *bon marché*, le *désir du client* et la *structure*, auxquelles il rajoute des outils conceptuels comme le *processus*, la *science-fiction*, l'*esprit de la nouveauté*, la *spécificité*, la *complexité*, le *contexte*, la *cohérence*, l'*adéquation des moyens*, le *style*, l'*ironie* et le *goût*.

comme bon nous semble²⁸³ ». L'année suivante, son article "The International Style, Death or Metamorphosis"²⁸⁴ officialisera sa rupture avec le modernisme.

Le grand meeting international de Venise est aussi et surtout une vitrine pour des architectes traditionalistes, tels les luxembourgeois Robert et Léon Krier et leurs visions architecturales médiévalistes ou l'architecte américain John Blatteau, dont l'« *Autoportrait architectural* » [ill.074] proclame la fin des interdits : « IT IS AGAIN POSSIBLE TO LEARN FROM TRADITION AND TO CONNECT ONE'S WORK WITH THE FINE AND BEAUTIFUL WORKS OF THE PAST » ; en arrière-fond (encadré par une baie classique) l'architecte représente *Le rêve du professeur d'architecture* [ill.075] dessiné et peint par Charles Robert Cockerell en 1849, un des principaux représentant du *Greek Revival* britannique qui a réalisé avec Robert Smirke le premier portique d'ordre dorique de l'histoire architecturale londonienne²⁸⁵ (*Second Covent Garden Theatre* [ill.076], 1808-09).

Le mélange des genres entre tradition et prospective historiciste est donc la marque de cette Biennale dont les thèmes centraux définis sont « ville » et « image(s) ». Mais, si l'exposition réunit en apparence les architectes autour d'une sensibilité mémorielle, elle donne inévitablement lieu à l'expression (selon différents degrés d'application) d'un historicisme formel décomplexé rentrant en écho avec la théorie du mouvement du post-modernisme.

Le sens entendu par Paolo Portoghesi pour la notion de « post-modernité » en architecture est toutefois moins l'« éclectisme » que « l'imitation des genres » et la renaissance « conventions architecturales²⁸⁶ » : il est « nécessaire de réapprendre la modestie et avoir une connaissance des règles, de canons issus de siècles d'expériences et d'erreurs [...]. Ainsi s'esquisse une sorte de nouvelle Renaissance qui veut récupérer certains aspects du passé, non pour arrêter l'histoire mais pour en faire cesser la paralysie²⁸⁷ ». Et cette paralysie – comme Portoghesi le souligne dans son ouvrage *Le Post-moderne, L'architecture dans la société post-industrielle* (1982) – ne vient pas tant des principes originaux du mouvement Moderne qui incarnait « le changement perpétuel » mais de sa sclérose, entraînée par l'identification à un style, l'architecture étant « contaminée par l'immobilisme d'une situation improductive, il est devenu paradoxalement le symbole d'un pouvoir abstrait à combattre et à renverser²⁸⁸ ».

Un Style International qu'il faut donc combattre par la renaissance des styles du passé. C'est la raison pour laquelle « l'exposition n'introduit pas et ne propose pas de modèles, elle ne cherche pas à résoudre le problème de l'habitat, mais à poser avec clarté le problème de la ville, à

²⁸³ Robert Stern, *Philip Johnson Writings*, New York: Oxford University, 1979, p. 104.

²⁸⁴ Voir la préface de Claude Massu de l'ouvrage *Le Style international*, Opus cit. ♦ Robert Stern, *Philip Johnson Writings*, Opus cit. p. 122.

²⁸⁵ John Summerson, *Architecture in Britain 1530-1830* (1991).

²⁸⁶ Paolo Portoghesi, *Le Post-moderne, L'architecture dans la société post-industrielle*, Opus cit. p. 11.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 8.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 14.

affirmer comme principe qu'on ne peut pas résoudre le problème de l'habitat si l'on n'aborde pas en même temps celui de la qualité du milieu urbain avec une nouvelle codification symbolique²⁸⁹ » et la « confrontation dans la pluralité²⁹⁰ ».

En 1981, la critique du caractère réactionnaire des propositions exposées rebondit lorsque la grande foire historiciste migre à Paris pour le Festival d'automne (octobre-novembre), sous le nom de « *La présence de l'histoire* ».

Un certain nombre d'architectes, comme Paul Chemetov ou d'historiens comme Bruno Zevi, entrent en dissidence, les débats se faisant plus houleux lors de la réunion²⁹¹ organisée par *Techniques et Architecture* (le 18 novembre 1981) à la Chapelle de la Salpêtrière. De son côté, l'*Arts Council* de Londres met à l'honneur l'architecte Edwin Lutyens lors d'une exposition (novembre 1981 - janvier 1982) avec une scénographie confiée à la jeune agence CZWG (Nicholas Campbell, Roger Zogolovich, Rex Wilkinson, Piers Gough²⁹²) [ill.077]. Cette consécration du travail d'Edwin Lutyens, dénigré par les historiens du Mouvement moderne pour son allégeance au classicisme, légitime le retour à l'historicisme prôné par cette nouvelle avant-garde post-moderniste.

Au début des années 1980, le rôle de l'expérience alternative britannique n'est toutefois pas aussi évidente ; Paolo Portoghesi le reconnaît en ces termes : « Dans l'aventure post-moderne, l'Angleterre occupe une position-clef, que ce soit à cause de l'œuvre importante de James Stirling [...], de l'action propagandiste et didactique de Charles Jencks, ou même encore à cause de la présence, à partir de 1969, de Léon Krier ». Mais Portoghesi de souligner les paradoxes du travail de James Stirling, « le représentant le plus important du Néo-Brutalisme », particulièrement opposé « à l'égard d'une architecture qui aurait l'aspect du traditionalisme anglais ». Il juge à ce titre la régression vers un régionalisme, façon « style suédois », comme « la grande catastrophe à éviter à tous prix²⁹³ ». Ce dernier point explique particulièrement pourquoi le travail de James Stirling n'a pas été exposé lors de la Biennale de 1980.

Le clivage entre les prétendants à l'étiquette « post-moderniste » et ceux revendiquant le renouveau de la culture classique sont, en ce sens, est particulièrement significatif dans le choix, opéré par la commission consultative de la Biennale des deux architectes représentants le Royaume-Uni : Jeremy Dixon et Quinlan Terry.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 30.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 31.

²⁹¹ Voir : « Tendances actuelles de l'architecture contemporaine », *Techniques et Architecture* (1981).

²⁹² Nicholas Campbell, Roger Zogolovich, Rex Wilkinson et Piers Gough, tous formés à l'*AA School* de Londres, ont fondé l'agence CZWG en 1975. Elle s'est spécialisée dans le logement et la reconversion urbaine dans une pratique formaliste très postmoderniste.

²⁹³ Paolo Portoghesi, *Au-delà de l'architecture moderne*, Paris : éd. de L'Équerre, 1981, p. 194.

Quinlan Terry, formé à la *Bryanston School* et en partie à l'*AA School*, est le plus représentatif d'une architecture classique traditionnelle²⁹⁴. Pupille et associé de Raymond Erith jusqu'à la mort de ce dernier en 1973, il fonde une agence spécialisée dans la construction de maisons géorgiennes (époque 1720-1840), telle la *Waverton House* (1978-80) à Gloucestershire. Certains projets comme la Maison des associations de Téhéran, *New Baha'i Temple* (1975-1977) [ill.078] s'inscrivent dans la lignée du travail d'Edwin Lutyens. À Londres, Terry signe des complexes immobiliers de bureaux et de logements, *New Common Room Building* de Gray's Inn (1971) [ill.079] et *Dufours Place* à Westminster (1983-84) [ill.080].

Jeremy Dixon de son côté, formé à l'*AA School* de Londres (au demeurant un véritable vivier de créativité²⁹⁵) se fait connaître en 1972 quand il est choisi, avec Fenella Dixon et Jones Edward, pour concevoir le nouveau *County Hall* de Northampton, ceci bien que leur proposition médiatisée et controversée d'une pyramide moderniste de dix étages [ill.081] soit finalement rejetée pour des raisons budgétaires²⁹⁶.

C'est le développement d'un lotissement pour *Kensington Housing Trust* sur *St. Mark's Road* (1975-79) [ill.082], dans l'ouest londonien, qui a attiré l'attention de la commission consultative de la Biennale de Venise : un ensemble de douze maisons doubles avec pour tête de proue un immeuble de quatre étages pour vingt appartements, dont les façades respectent l'alignement de *St Mark's Road* et de *St Quintin Avenue*, formant un îlot triangulaire tout en suivant un angle de 45 degrés pour les murs latéraux mitoyens. Les élévations reprennent des références de l'architecture domestique edwardienne environnante. Elles sont travaillées par une polychromie de brique et de béton, associée au traitement d'huissieries richement colorées dans des tonalités d'un bleu électrique et du blanc.

Comme l'a salué l'article "Fresh angles" de *Building Design*, « c'est une réelle architecture de rue : la relation entre l'habitat et la rue pleinement pris en considération, les façades étant

²⁹⁴ Voir sur le sujet : Clive Aslet, *Quinlan Terry: the revival of architecture* (1986) ♦ David Watkin, *Radical Classicism: The Architecture of Quinlan Terry* (2006).

²⁹⁵ L'*Architectural Association School of Architecture* de Londres est la plus ancienne école privée du Royaume-Uni, fondée en 1847 par deux jeunes architectes, Robert Kerr et Charles Grey, avant de s'institutionnaliser en 1890. Cette école a depuis 150 ans formé les plus grands noms de l'architecture britannique et internationale, en particulier pour le XX^e siècle, Will Alsop, Peter Cook, Kenneth Frampton, Zaha Hadid, Chritine Hawley, Rem Koolhaas, Denys Lasdun, Cédric Price, Richard Rogers, pour ne citer que quelques noms, et s'est ouverte à tous les types d'enseignements et d'approches, comme en témoigne la présence de professeurs tels que Léon Krier ou Daniel Libeskin. L'ouverture de cette école d'architecture moderne sur différentes générations, à la fois au *New Brutalism*, à l'influence du *Pop art*, puis au post-modernisme et au déconstructivisme, est révélatrice d'un enseignement alternatif engagé en faveur de la radicalité.

²⁹⁶ Voir sur le sujet : "A flash of brilliance: the new county hall for Northamptonshire" *BD* (1974) ♦ Martin Aston, "Northampton defers decision over pyramid" *BD* (1974).

élégantes, richement décorées [...]»²⁹⁷. » Jeremy Dixon aurait ainsi traité de l'archétype domestique sans faire œuvre de pastiche ; les « générations futures » seront « susceptibles de le considérer comme le créateur d'un prototype à partir duquel les archétypes futurs seront construits, un prototype édouardien pour la banlieue du XX^e siècle»²⁹⁸. »

Dans *Un classicisme Post-moderne* (1980) Charles Jencks reprend en substance les propos de l'architecte sur l'œuvre, un architecte qui aurait ici essayé « [...] de concilier style et références dans une composition d'ensemble vigoureuse et d'introduire un système élémentaire de décoration et d'identification qui fuit tout sentimentalisme et tout pastiche»²⁹⁹. » Notons combien cette première approche diffère pourtant d'avec les huit unités d'habitations de *Lanark Road*³⁰⁰ [ill.083] édifiées par Jeremy Dixon entre 1981 et 1983 (*Maida Vale*, Londres), villas collectives de trois étages plus conventionnelles, fortement marquées par leurs pignons, toitures et baies vernaculaires.

Davantage empreint de radicalité, le lotissement de *St Mark's Road* propulse Jeremy Dixon sur le devant de la nouvelle scène architecturale londonienne. En 1983, l'ICA (*Institute of Contemporary Arts*) lui offre une visibilité au côté de James Stirling, de John Outram, de Judd Rolfe, ou encore de Terry Farrell, lors de l'exposition « *Art & Architecture*»³⁰¹ (avril-mai), qui met en avant les différentes perspectives architecturales et urbanistiques émergentes³⁰² ;

²⁹⁷ Bob Allies, "Fresh angles: 24 houses and 20 flats in St Mark's Road, Kensington" *BD*, no. 448, 1979 June 1, p. 18-19 : "This is real street architecture : the relationship of the dwelling to the street fully considered, street facades are elegant, richly decorated [...]."

²⁹⁸ *Ibidem* : "Future generations, however, will more likely regards him as the creator of a prototype on which future archetypes are built, like the Edwardian prototype for the 20th century suburbia."

²⁹⁹ Charles Jencks, *Un classicisme Post-moderne*, Opus cit., p. 117.

³⁰⁰ Robert Adam and others, "Revive into style: the search for a new tradition. The new direction of British architecture – reviving past architectural styles" *AJ* (1983).

³⁰¹ Voir : Institute of Contemporary Arts, *Art & architecture*, London: Institute of Contemporary Arts, 1983 [Exhibitions included: 1. Ten new buildings (Mario Botta: Casa Rotonda, Henri Ciriani: La Cour d'Angle, Lluís Clotet & Oscar Tusquets: La Balsa Restaurant, Frank Gehry: Loyola Law School, Hans Hollein: Museum Monchengladbach, Arata Isozaki: Tsukuba Civic Centre, Josef Paul Kleihues: Wulfen New Town Centre, Charles Moore: Licht House, Alvaro Siza: Malagueira Cooperative Housing, James Stirling: Staatsgalerie); 2. Aldo Rossi, projects and drawings; 3. Artists' architecture, scenes & conventions (Judith Barry, Donna Dennis, General idea, Graham, Gordon, Scarth & MacDonald, Michael Hurson); 4. Drawings by architects (Diana Agrest & Mario Gandelonas, Alessandro Anselmi, Coy Howard, Robert Krier, Rodolpho Machado & Jorge Silveti, Thom Mayne & Michael Rotundi: Morphosis, Office for Metropolitan Architecture, Franco Purini & Laura Thermes, Bruno Reichlin & Fabio Reinhart, Massimo Scolari); 5. Mary Miss; 6. Model futures, contemporary British architecture (Peter Ahrends, Peter Aldington, Will Alsop, Gordon Benson, Alan Berman, Peter Cook, Edward Cullinan, Mike Davies, Terry Farrell, Peter Foggo, Norman Foster, Piers Gough, James Gowan, Nicholas Grimshaw, Michael Hopkins, Edward Jones, Léon Krier, David Lea, Alan Colquhoun & John Miller, Bob Organ, Martin Richardson, Ian Ritchie, Richard Rogers, Walter Segal, Colin Stansfield Smith, James Stirling, Quinlan Terry, Wayland Tunley, Julia Bolles & Peter Wilson, Christopher Woodward - with works by Jeremy Dixon, John Outram, Ralph Lerner & Richard Reid, Alan Stanton, Peter Wadley)].

³⁰² Voir aussi : Ken Powell, "Terry Farrell, Jeremy Dixon and the beginnings of Post-Modernism in England" *Twentieth century architecture* (2012).

l'*Architects' Journal* choisit de faire sa couverture du numéro 17 d'avril 1983 à partir d'une photo représentant une maquette d'une des façades anthropomorphe dessinée par Dixon.

En Juillet 1984, Dixon connaît la consécration en gagnant le concours pour l'extension du *Royal Opera House*³⁰³ sur *Covent Garden*. Le chantier ne débutera qu'en 1996 pour des raisons budgétaires, ce qui permettra paradoxalement de faire naître un fructueux travail d'équipe entre Jeremy Dixon, William Jack (Building Design Partnership), Carl Laubin (à partir de 1984) et les architectes Edward Jones et Charles Broughton (à partir de 1989) ; le projet est médiatisé grâce aux surprenantes peintures figuratives de Laubin³⁰⁴ [ill.084].

Jusqu'en 1993, avant que ne débute le chantier effectif de l'extension du *Royal Opera House* (sur le site attenant bordant *Regent Street*, face au marché de *Covent Garden* et dans l'axe de *King Street*), il existera à l'emplacement une construction « temporaire » : *The Garden Nursery Building* [ill.085] dessinée en 1981 par l'architecte Terry Farrell. Le critique Martin Pawley l'a consacrée comme « *The Barcelona Pavilion of post-Modernism*³⁰⁵ ».

Original pour son parti pris technologique, en particulier sa structure métallique recouverte d'un téflon en fibre de verre mise en œuvre par l'ingénieur Peter Rice (premier exemple du genre en Grande-Bretagne), le pavillon est le pastiche d'un temple prostyle, avec un portique d'ordre dorique primitif en guise de façade principale. C'est une œuvre expérimentale manifeste de l'éclectisme radical théorisé par Charles Jencks.

L'approche techniciste de Terry Farrell n'en reste pas moins fidèle au fondement de son expérimentation première, initiée par sa collaboration, entre 1965 et 1980, avec l'architecte Nicholas Grimshaw et l'ingénieur Anthony Hunt. *The Garden Nursery Building* est toutefois clairement éloigné de l'engagement premier pour le confort acquis grâce à l'innovation technologique, comme en témoigne, par exemple, leur travail sur le complexe immobilier 125 *Park Road*³⁰⁶ (1968-70) [ill.086] (un tour de logements classée depuis 2001 au *Grade II* par le secrétaire d'État à la Culture, des Médias et du Sport), ou l'usine *Herman Miller*³⁰⁷ de Chippenham dans le Wiltshire (1976-77) [ill.087] (honorée du *Structural Steel Design Award* de 1977 et des *Civic Trust Awards* et *Royal Institute of British Architects Awards* de 1978). Dans cette dernière usine, le concept innovant développé par Farrell & Grimshaw est celui de la flexibilité alliée à la conservation d'énergie ; le système de revêtement a été conçu de manière

³⁰³ Voir sur le sujet : Neal Morris, "Opera House duet: mixed team chosen for Covent Garden extension" *BD*, no. (1984) ♦ Martin Spring, Andy Cook, "What a performance: Royal Opera House, Covent Garden" *Building* (1999).

³⁰⁴ Formé à l'Université de Cornell (1971), Carl Laubin intégra Jeremy Dixon/BDP en 1984 pour travailler sur l'extension de la *Royal Opera House* sur *Covent Garden* ; il devient peintre à plein temps en 1986, un des principaux acteurs de la Nouvelle Figuration sur la place londonienne, très sollicité par le milieu architectural. Voir sur le sujet : David Watkin, John Russell Taylor, *Carl Laubin: Paintings* (2007).

³⁰⁵ Propos de Martin Pawley in Paul Jodard, *Lightweight Classic: Terry Farrell's Covent Garden* (1993).

³⁰⁶ "Mercury Housing Society flats, 125 Park Road. London borough of Camden" *AD* (1970).

³⁰⁷ Steve Snoey, Beatrix Campbell, Tom Kay, "Herman Miller factory at Bath" *AJ* (1978).

à être entièrement démontable, permettant aux panneaux et vitrages d'être échangés facilement par un personnel non qualifié, le bâtiment devenant modulable pour répondre aux besoins changeants des usages ou de la production.

Au début des années 1980, sans renier cette approche techniciste, Terry Farrell choisit donc de s'aventurer sur la voie de la couleur et de l'historicisme. Le programme de logements bon marché à ossature bois élaboré pour *Maunsell Housing Society* (1972-80), consistant en la construction de huit unités familiales mitoyennes sur *Lancaster Road* (North Kensington) [ill.088], rompt avec le principe du grand ensemble en proposant une individualisation des façades par un travail de coloration polychromique des chambranles des baies. La technologie tend à s'effacer pour laisser prévaloir l'expression plastique et chromatique qui joue avec des références historicistes prononcées. Autre exemple, la restauration de la maison victorienne de Charles Jencks³⁰⁸ à *Holland Park* (1979-82) [ill.089] qu'il réalisa avec Maggie Keswick à partir du réaménagement de l'espace intérieur conçu autour d'un nouvel escalier central, ou bien, le pavillon de la *Henley Royal Regatta*³⁰⁹ à Henley-On-Thames (1983-86) [ill.090], inauguré par Élisabeth II en 1986.

À cette même époque, Farrell travaille à de nombreuses réhabilitations d'ensembles industriels, d'anciens entrepôts, tels ceux de *Hatton Street* transformés en 1985 en studios pour la chaîne *TV-am*³¹⁰ [ill.091], dont les façades de briques sont rhabillées d'un revêtement en métal brillant traversé par des bandes colorées censées symboliser le lever du soleil. Autre exemple, *The Limehouse studios* pour *Breakfast TV*³¹¹ (1983) [ill.092] sur les docks de *Isle of Dogs* (détruit depuis lors pour le réaménagement de Canary Wharf) : Farrell a édifié une nouvelle façade pyramidale sur le devant de l'entrepôt, dont les lignes fortes évoquent les empilements de containers, sortes d'arches rectangulaires polychromiques traversées par des parois vitrées triangulaires qui font autant penser à un dessin cubiste qu'à un empilement des pièces d'un jeu de « Lego » ; ces deux opérations – les locaux pour *TV-am* et *Breakfast TV* – sont toutefois décriées dans la presse spécialisée comme des mystifications décoratives³¹².

En novembre 1985, dans sa conférence « *Architecture and Urbanism*³¹³ », Terry Farrell défendra sa démarche tôt initiée en faveur de la réhabilitation. L'exemple le plus abouti en est la

³⁰⁸ "Designing and re-designing" *House & Garden* (1985).

³⁰⁹ "Terry Farrell's designs for Henley Royal Regatta's first purpose-designed headquarters" *AJ* (1984) ♦ Colin Amery, "Racing ahead: Henley Royal Regatta headquarters" *Architectural Record* (1986).

³¹⁰ "Headquarters buildings for TV-AM, London, 1983" *A&U* (1984).

³¹¹ "Breakfast TV docks in Limehouse studio for Britain's first independent television production company" *Building* (1983) ♦ Anthony Williams & Partners, and others, "Limehouse studios" *Building* (1984).

³¹² Jonathan Glancey, "Depression deco ... TV-AM hq" *AJ* (1984) ♦ Peter Buchanan, "Dockland Deco: television studios, Limehouse, London" *AR* (1984).

³¹³ Martin Spring, "Farrell's civic designs on Post-Modernism (Report of the lecture, 'Architecture and urbanism', by Terry Farrell at the RIBA)" *Building* (1985) ♦ Terence Farrell, "Buildings as a resource:

régénération de l'îlot insalubre de *Comyn Ching Triangle*³¹⁴ (1978-85) à *Covent Garden* [ill.093] qui est saluée par le *Civic Trust Award* : l'architecte y a opéré un curetage d'îlot afin de créer un espace public intérieur et redéployer les façades sur l'arrière, avec une maximisation des usages et une recherche de confort par la lumière et l'espace (sans que l'îlot ne soit donc détruit). Ce travail qui marie une réhabilitation d'immeubles disparates du XVIII^e et XIX^e siècles, avec la création de nouveaux édifices aux références historicistes intégrés au tissu urbain patrimonial, est le symbole d'un engagement militant pour un architecte qui tente de démontrer la faisabilité économique des réhabilitations. Il est ainsi assez étonnant que Terry Farrell n'ait pas été associé à la Biennale de Venise.

Il n'est cependant pas la seule figure de la scène d'avant-garde du post-modernisme à avoir été écartée. Aucun mot sur John Outram dont la prospective connaît sa première consécration institutionnelle lors de l'exposition « Model Futures » à l'ICA en 1983 ; Outram et Farrell étaient certainement trop imprégnés de l'idéal technique de la culture moderniste pour plaire à la commission consultative de la Biennale dont les choix reflètent surtout une volonté de légitimer le renouveau de la culture classique en architecture. Sa station de pompage de *Kensal Road*³¹⁵ (1978-81) [ill.094] réalisée pour *McKay Trading Estate* (aujourd'hui détruite) renouait pourtant clairement avec le symbolisme du temple classique.

Formé à la *Regent Street Polytechnic*, puis à l'*AA School*, en 1958, John Outram s'est très tôt engagé sur la voie de l'imaginaire technologique. Lors de sa première formation, il fonde avec Wilfred Marden la revue étudiante *Polygon*³¹⁶ dont certains dessins peuvent être perçus comme une anticipation du projet *Plug-In City* de l'architecte Peter Cook publié en 1964 dans l'*Archigram Magazine*³¹⁷, une prospective sur l'utilisation de la technologie mécaniste afin de fabriquer des environnements urbains flexibles à l'image d'organismes vivants. Notons d'ailleurs qu'Outram a participé, en tant qu'étudiant, à la première publication de l'*Archigram Magazine* de 1961 (édité par David Greene, Peter Cook et Michael Webb).

Après avoir fondé sa pratique en 1973, Outram oriente progressivement ses recherches vers l'intégration des structures industrielles dans la ville, développant des archétypes formels à partir de formes géométriques primaires. Son architecture à la sensibilité « *Hight-Tech* » embrasse ainsi un historicisme explicite. Ce qui ne peut pas être perçue comme une incongruité puisque cette tendance au retour du symbolisme historique s'exprime, au même moment,

conversion and rehabilitation of housing" *RIBA Journal* (1976) ♦ Nicholas Grimshaw, "Buildings as a resource: flexibility in industrial buildings" *RIBA Journal* (1976).

³¹⁴ Steve Ibbotson, Dan Cruickshank and Brian Ashley Barker, "Historic precedent: the rehabilitation of the 18th century buildings in the Comyn Ching triangle at Seven Dials in Covent Garden" *AJ* (1985).

³¹⁵ Peter Buchanan, "Street-wise: metaphors of the city. Two factory/warehouse developments by John Outram" *AR* (1981).

³¹⁶ Cité par Simon Sadler : George Kassaboff, John Outram, Paul Power and Ian McKechnise, "Student Section RASA" *AJ* (1959).

³¹⁷ Simon Sadler, *Archigram: Architecture Without Architecture* (2005), p. 24.

pleinement chez de nombreux confrères, comme en témoigne le travail prospectif de Peter Cook qui publie, en 1981, avec sa partenaire Christine Hawley, son projet *Layer City*³¹⁸ [ill.095], un modèle de stratification urbaine, de tours futuristes aux profils historicistes.

John Outram ne va cependant concrétiser son rêve formaliste qu'assez tardivement ; en 1988, avec la station de pompage de l'*Isle of Dogs*³¹⁹ à *Canary Warf* (*Stewart Street*) [ill.096], commanditée par *London Docklands Development Authority* dans le cadre du réaménagement du réseau d'égouts de l'est londonien.

La commande est triple, puisque Richard Rogers Partnership a la charge de la station de pompage du *Tidal Basin* [ill.097], tandis que Nicholas Grimshaw est appelé à concevoir celle de *North Woolwich* [ill.098]. Tous les antagonismes de l'époque se traduisent dans ces trois réalisations concomitantes : Richard Rogers choisit de ne pas se détourner de la réalité technique de la machine en concédant la couleur comme singularisation esthétique des tuyauteries dans l'esprit du Centre Georges Pompidou, tandis que Nicholas Grimshaw réalise un hangar aérodynamique à la toiture métallique évoquant la forme d'une vague. John Outram verse quant à lui dans la fantaisie historiciste, faisant référence sans détours à la mythique station de pompage *Abbey Mills* construite par l'ingénieur Joseph Bazalgette et l'architecte Charles Henry Driver (1865-68) [ill.099], surnommée « *The Cathedral of Sewage* » (*la cathédrale des eaux usées*) en raison de son plan basilical byzantin et de sa riche ornementation structurelle de piliers ornés et de frises peintes en vive polychromie. Outram donne plus encore à l'enveloppe protectrice de sa machine la forme d'un temple au parement de brique dont l'entrée travaillée par des lignes polychromiques est encadrée par deux massives colonnes mycéniennes, dont les chapiteaux en béton polychromiques [ill.100] (réalisés avec des coffrages en bois) sont inspirés de l'ordre campaniforme égyptien.

Ce prototype refoule l'exaltation de la fonction machiniste pour atteindre le symbolisme d'une organicité primitiviste par la déformation d'échelle des éléments décoratifs, couleurs criardes, l'usage de la brique colorée formant une modénature de bandeaux artificiels et des partitions, l'usage de marbres blanc et noir agrafés pour souligner une hiérarchisation, l'usage contrasté du plastique et de tôles en aluminium ondulées, ou le surdimensionnement scénographique du chambranle de la porte d'entrée comme celle d'un temple égyptien... La station n'est évidemment pas accessible. Le site est fermé par des grilles dans la perspective de l'entrée monumentale qui n'a qu'une fonction symbolique ; John Outram joue avec la dimension sacrée du sanctuaire, cherchant à renouer avec une dimension primitiviste de l'architecture, fortement métaphorique, où la machine de traitement hydraulique évoque les origines des civilisations anciennes pour lesquelles la maîtrise des eaux est le fondement de toute organisation urbaine.

Cette mise en abîme symbolique sert une projection quasi mystique de l'objet architectural, détourné de sa réalité fonctionnelle. L'architecte entend « ré-enchanter » la machine : « Le

³¹⁸ Voir in Andreas C. Papadakis [ed.], *British Architecture* (1982), p. 124.

³¹⁹ David Turnbull, "Temple of storms" *AJ* (1988).

High-tech raconte l'histoire de la machine, il utilise l'iconographie et le lexique de la machine. La machine n'a intrinsèquement rien à voir avec la construction³²⁰. » L'approche d'une « fonction ornementale » (selon Outram) renoue, d'une certaine manière, avec les principes du revêtement ornemental de l'architecte autrichien Gottfried Semper : la paroi devient une « page graphique riche de potentialités symboliques et autonome par rapport au système structurel³²¹ » ; comme Semper l'expliquait en 1860 dans son essai *Der Stil* : « l'annulation de la réalité, de la matière, est nécessaire là où la forme doit ressortir comme symbole chargé de signification, comme création autonome de l'homme. Nous devons faire oublier les moyens qui doivent être employés pour donner une expression de l'art³²². »

Cette première « grande œuvre » de John Outram ne va pas sans rappeler les principes guidant l'« éclectisme radical » théorisé par Charles Jencks ; Outram fabrique une architecture du récit qui doit véhiculer une image signifiante. Il renoue surtout avec l'expressionnisme ornemental de l'Art Déco, inspiré par le travail d'architectes londoniens de la fin des années 1920 qui, au lendemain de l'incroyable découverte du tombeau de Toutankhamon, le 4 novembre 1922 (dans la Vallée des Rois sur la rive ouest du Nil) par l'égyptologue anglais Howard Carter, avaient développé cet imaginaire dans l'esthétique architecturale ; par exemple, en 1926-28, Marcus Evelyn Collins et Owen Hyman Collins (avec Arthur George Porri) pour le *Carreras Cigarette Factory* (Hampstead Rd, Camden Town) [ill.101], actuel *Greater London House*, ou, en 1928-30, George Coles pour le *Carlton Cinema* (161-169 Essex Rd) [ill.102].

Chez Outram, l'image architecturale est néanmoins décontextualisée de toute épopée ou climat de fascination, l'imagerie n'étant guère que subliminale. Elle ne parle que très difficilement aux non-spécialistes. La main de l'artiste se perd dans le fantastique et le bizarre, une tendance qui ne fera que s'accroître dans les propositions à venir de l'architecte qui peineront dès lors à convaincre les commanditaires, à l'image du concours de *Bracken House Redevelopment*³²³ [ill.103] initié par le *Financial Times* en 1987, ou pour le redéveloppement du *200 Queen Victoria Street*³²⁴ en 1988 [ill.104].

Rien dans cette architecture fantasmagorique ne garantit la fabrication de « formes parlantes » et confirme plutôt le caractère élitiste de cette figuration qui brouille l'intelligibilité du

³²⁰ “Revive into style: the search for a new tradition. The new direction of British architecture – reviving past architectural styles” *AJ*, vol. 178, no. 46, 1983 November 16, p. 72 : “High-tech tells the story of the machine, it uses the iconography, the lexicon, of the machine. The machine has nothing intrinsically to do with building.”

³²¹ Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Histoire de l'architecture moderne, Structure et revêtement* (1998), p. 63.

³²² Traduction d'un extrait de l'ouvrage de Gottfried Semper, *Der Stil* (1860) in *Histoire de l'architecture moderne, structure et revêtement* de Giovanni Fanelli et Roberto Gargiani (traduit de l'italien par Martine Colombet et Agostina Pinon), Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 63.

³²³ Colin Davies, and others, “Special issue. Unbuilt London: Paternoster, Bracken, Stag, Shaftesbury” (James Stirling Michael Wilford & Associates, p. 39-41 ; Richard Rogers Partnership, p. 41-43 ; John Outram Partnership, p. 44-48) *AR* (1988).

³²⁴ Martin Spring, “Spec-built Cosmos” *Building* (1989).

message ; on est presque face à une sorte de « maniérisme contemporain », au sens de la démarche développée par Jules Romain au XVI^e siècle pour détourner le regard de la pureté et du rationalisme du langage classique. Le travail de John Outram ne dérange d'ailleurs pas seulement les modernistes qui ont placé l'éthique comme principe au dessus de l'esthétisation, mais aussi les tenants d'une vision plus traditionnelle de l'architecture, les traditionalistes, qui ne se reconnaissent pas dans cette approche récréative et fantasque.

Le post-modernisme révèle ici son vrai visage, celui de l'« ironie ». Une ironie qui permet de « dédramatiser » le caractère technique ou académique de l'architecture. Pour les post-modernistes, l'histoire est avant tout une matière malléable qui sert à court-circuiter la banalisation des formes. L'historicisme n'est pas convoqué comme culture savante, mais comme une méthode pour fabriquer des objets architecturaux modernistes plus familiers.

Deux ensembles de logements édifiés par CZWG, *China Wharf housing*³²⁵ sur *Southeast* en 1988 [ill.105] et *The Circle*³²⁶ sur *Queen Elizabeth Street* en 1989 [ill.106] en sont une parfaite illustration. Le symbolisme historiciste est néanmoins des plus abscons ; le design de *The Circle*, avec ses façades concaves en briques bleues vernissées, n'est, par exemple, guère plus explicite que celui du fameux gratte-ciel iconique de l'*AT&T Building* de Philip Johnson à New York, un gratte-ciel dont la silhouette évoque une pièce de mobilier par sa découpe imitant le haut d'une armoire de style « *Chippendale*³²⁷ ». La silhouette dynamisée par la couleur vive, le jeu d'échelle, de contraste et de surdimensionnement annihile toute signification explicite comme s'il s'agissait de mettre l'objet à distance critique ; ce qui n'est certainement pas l'intention de ces architectes qui inscrivent plus certainement leur formalisme dans une démarche humoristique.

Le post-modernisme a pour objectif de rapprocher l'individu de l'objet en faisant la promotion d'un langage sémiotique. Transposer ainsi dans une forme architecturale, les « images parlantes » sont inéluctablement des clichés ou des figures tout aussi abstraites que celles machinistes du modernisme le plus fantasmagorique. Les référentiels les plus évidents utilisés par les post-modernistes sont des archétypes de civilisation comme le temple antique ; la base de données s'avère restreinte.

Le post-modernisme, en puisant au sein même de la culture architecturale ses symboles est le plus souvent autoréférentiel et donc lui-même élitiste. Il est populaire par la désinvolture

³²⁵ Voir : “Decorated dock” *AJ* (1983) ♦ Peter Davey, and others, “Special issue. Dockland developments (Docklands double act: Cascades housing, Isle of Dogs, and China Wharf, Bermondsey, architects Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough, by Frances Anderton, p. 28-37)” *AR* (1989).

³²⁶ Voir sur le sujet : Ruth Owens, “Blue circle” *Architects’ Journal* (1990) ♦ David Jenkins, “Blue movie architecture” *Blueprint* (1990).

³²⁷ Thomas Chippendale est un ébéniste anglais du XVIII^e siècle, concepteur de meubles de style rococo ; voir sur le sujet : Christopher Gilbert, *The Life and Work of Thomas Chippendale* (1978).

formelle qui l'amalgame avec le kitsch³²⁸, à la façon du style « Camp³²⁹ » défini par l'essayiste Susan Sontag dans *Against Interpretation and Other Essays* (1966).

Dans les années 1980, par effet de mode, et pour plaire autant tant aux media qu'aux commanditaires, des architectes vont ainsi fabriquer des objets qui « prennent la pose » (pourrait-on dire...). L'exemple le plus caricatural en est le complexe immobilier tertiaire de *Minster Court*³³⁰ (1991) [ill.107] sur *Mincing Lane* dans la City, construit par l'agence GMW Partnership. La silhouette du petit gratte-ciel, avec ses façades recouverte de placage de granit rose poli, évoque les « stavkirkes³³¹ » norvégiennes [ill.108], tout en renouant avec l'élancement des tourelles néogothiques des édifices commerciaux de l'ère victorienne ou des premiers gratte-ciel du Nouveau Monde. L'image est vaguement familière, mais surtout provocante, à la limite de la vulgarité, remettant en question les représentations communes que l'on se faisait alors du gratte-ciel issu de la culture moderniste.

The Minster Court Building est d'ailleurs voisin du *St. Helen's* ou *Commercial Union Building*³³² [ill.109] réalisé par ces mêmes architectes en 1969 ; ce dernier édifice de grande hauteur fut le gratte-ciel le plus moderne de sa génération, le premier, pour la City, à dépasser le dôme de la cathédrale *St Paul*. Si le *Commercial Union Building* semble être une copie conforme du *Seagram Building* de New York (signé Mies van der Rohe en 1958), sa structure diverge toutefois de l'ossature en poteau-poutre par l'utilisation d'un noyau en béton auquel sont amarrés des cadres en acier qui portent les étages suspendus ; GMW Partnership a été récompensé à ce titre par un *Steel Design Award* en 1970. Il n'en demeure pas moins que l'agence fondée en 1947 par Frank Gollins, James Melvin & Edmund Fischer Ward est la première à avoir introduit l'usage du mur-rideau au Royaume-Uni, avec *The Castrol House*³³³ (1960) [ill.110] sur *Marylebone Road*.

Le post-modernisme apparaît donc comme une opportunité pour des agences architecturales dans la promotion de formes en rupture avec la tradition moderniste, quitte à pervertir l'éthique architecturale pour la seule promotion d'une imagerie récréative. Face à ce développement, ici et là, s'élèvent des voix pour dénoncer cette tendance au renouveau du

³²⁸ Terme apparu au XIX^e siècle pour désigner le mauvais goût par rapport aux canons esthétiques de l'art, issu de l'allemand *kitschen* (ramasser des déchets dans la rue) et de l'anglais *sketch* (scène comique).

³²⁹ Le terme « camp » dérive du français « se camper », « prendre la pose de façon exagérée ». *The Oxford English Dictionary* (1909) lui confère le sens d'un comportement maniéré, efféminé, ostentatoire et théâtral ; voir sur le sujet : Catherine Egle Waggoner, *Making Camp: Rhetorics of Transgression in US Popular Culture*, (2008).

³³⁰ Voir sur le sujet : James Macneil, "Back in Court" *Building* (1992) ♦ Graham Ridout, "Court in a time warp" *Building* (1990) ♦ "Up in smoke" *AJ* (1991).

³³¹ Églises en bois typiques de l'architecture religieuse moyenâgeuse des pays scandinaves.

³³² Winter J., "Two City of London office buildings" *AJ* (1973).

³³³ "Two office towers in central London: Castrol House, Marylebone Road, London" *AD* (1960).

formalisme historiciste, comme l'*Architectural Review*³³⁴ qui caricature cette tendance comme le signe de l'invasion de la superficialité commerciale de la culture nord-américaine [ill.111].

Cette tendance s'exprime effectivement et plus particulièrement dans le secteur de l'immobilier tertiaire qui semble se trouver ici une nouvelle caution symbolique. Les exemples pourraient se multiplier, comme le siège de la *Barclays Bank*³³⁵ (1990-92) [ill.112] aux lignes Beaux-Arts édifié par GMW Partnership au 54 *Lombard Street*, ou le réaménagement des docks de l'*Isle of Dogs* à Canary Wharf (est londonien) acté par le *Planning and Land Act* de 1980 (mis en œuvre par Olympia & York avec pour maîtrise d'œuvre Skidmore, Owings and Merrill avec YRM sous l'autorité du *London Docklands Development Corporation*), une opération gigantesque qui a vu naître le complexe immobilier de *Cabot Square* au centre duquel trône le gratte-ciel de Cesar Pelli couronné d'une pyramide, *The One Canada Square*³³⁶ (1988-92) [ill.113]. Cette tendance formaliste s'exprime partout où l'enjeu de la monumentalité paysagère se pose, indéniablement sur les rives de la Tamise entre *Westminster* et *Canary Wharf*, dont les quais ont progressivement perdu leur rôle logistique et portuaire au début des années 1980.

L'alliance entre haute-technologie et historicisme se voit ainsi promue avec pour ambition de renouer avec l'esprit des grandes commandes édilitaires et infrastructurelles du XIX^e siècle à la façon des expositions universelles, comme en témoigne la nouvelle gare de *Charing Cross*³³⁷ [ill.114] (*Embankment place*, 1987-90) réalisée par Terry Farrell, ou, de ce même architecte, l'immeuble gouvernemental *M16*³³⁸ à *Vauxhall Cross* [ill.115] (*Albert Embankment*, 1988-93), siège du *SIS* (*Secret Intelligence Service*), dont les profils paysagers proches de l'architecture précolombienne (« mésoaméricaine ») fabriquent de nouveaux repères.

Ces grandes machines post-modernistes, ces mégastructures historicistes, consacrent l'éclectisme radical comme une méthode formaliste qui use de l'histoire comme d'une réserve d'images, à la façon d'un recyclage permanent de symboles. L'éthique du modernisme est

³³⁴ Voir par exemple : Peter Davey, "Monster emerges from London docks" *AR*, no. 1095, 1988 May, p. 9 : "The best that can be said for this pièce of north American cultural colonisation is that it is not quite as bad as La Défense... But a retreat to an ill-understood variant of Beaux Arts planning is not the answer to creating a vital civic area in the last part of the twentieth century."

³³⁵ James Macneil, "High interest account" *Building* (1992).

³³⁶ Voir sur le sujet : Hugh Aldersey-Williams, "Americans in London Docklands" *Progressive architecture* (1988) ♦ "Detail: Canary Wharf Tower" *Architecture today* (1989).

³³⁷ Voir sur le sujet : Lee Mallett, "Farrell's riverside 'gateway' go-ahead: revamp at Charing Cross" *Building Design* (1986) ♦ Martin Spring, "100m pounds offices to envelop Charing Cross Station" *Building* (1986) ♦ Martin Spring, "The sky is the limit; Rising above their station" *Building* (1987) ♦ "Detail ... steel-framed office development on site above London's Charing Cross Station" *Architecture today* (1990).

³³⁸ Voir sur le sujet : Terry Farrell, Piers Gough, Alban Gate, *Embankment Place, Vauxhall Cross* (1993) ♦ Tim Thompson, "Cladding Vauxhall Cross; Architects: Terry Farrell & Company" *Concrete quarterly* (1992) ♦ Robert Adam, "Shaping up: Terry Farrell at Vauxhall Cross" *Architecture today* (1993) ♦ Paul Finch, "Sacred cows [Vauxhall Cross, government offices: London]" *Perspectives on architecture* (1997).

battue en brèche pour la promotion d'une architecture syncrétique qui nous ramène effectivement à l'éclectisme du XIX^e siècle.

Les post-modernistes convoquent l'analogie en architecture comme un moyen de conjurer l'abstraction géométrique. Ce nouveau plaisir éprouvé dans la manipulation d'images aptes à recharger une architecture moderniste par la surexploitation de l'imaginaire commun doit ainsi permettre de pallier les carences du modernisme et de son style, le Style international, perçu comme un agent destructeur de l'imaginaire populaire.

Cependant, il ne faudrait pas caricaturer les positionnements esthétiques entre le « syncrétisme du post-modernisme » et l'« austérité du modernisme ». À ce titre, au début des années 1980, une autre voie s'ouvre avec l'émergence du « High-Tech³³⁹ ».

Même s'il n'en a jamais clairement revendiqué l'étiquette (qui a surtout servi de rhétorique journalistique), Richard Rogers³⁴⁰ s'est ainsi imposé sur la scène architecturale internationale par le concours du Centre Georges Pompidou à Paris (1971) avec les architectes Renzo Piano, Gianfranco Franchini et l'équipe d'ingénieurs d'Ove Arup. En 1985, le *Royal Institute of British Architects* lui décerne *The Royal Gold Medal*³⁴¹. À l'occasion de l'exposition « *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*³⁴² » (*Royal Academy*, 1986), alors que son édifice des *Lloyd's*³⁴³ à la City est presque achevé, l'architecte fait de nouveau sensation avec son projet

³³⁹ Le premier architecte à développer le concept du « High-Tech » est Richard Rogers, à propos du Centre Georges Pompidou à Paris (1971-77), dans un article de 1976 dans la revue *Building* ("The language of high-tech"). Deux ans plus tard les critiques de design américains Joan Kron et Suzanne Slesin publient leur essai *High Tech: le style industriel dans la maison* (1978) où ils démontrent le potentiel des applications du design industriel pour l'usage domestique ; l'essai est réédité en 1979 aux éditions londoniennes *Allen Lane* et le concept est repris dans la presse spécialisée par Deyan Sudjic ("High tech: America's latest craze, the domestic re-use of industrial artefacts" *Building design*) et Paul Grunfeld ("High-tech" *Building*).

³⁴⁰ Richard Rogers a suivi l'enseignement de l'Architectural Association School de Londres, avant d'achever ses études à l'Université de Yale en 1962 où il rencontra Norman Foster. De retour en Angleterre, ils fondent l'agence d'architecture Team 4 avec leurs épouses respectives Su Rogers et Wendy Cheesman.

³⁴¹ "Richard Rogers to receive Royal Gold Medal" *RIBA journal* (1985) ♦ "Rogers gets the Gold [Royal Gold Medal for Architecture]" *AJ* (1985) ♦ Ian Latham, "Truth against the world: the presentation of Richard Rogers' Royal Gold Medal" *BD* (1985).

³⁴² Deyan Sudjic, *Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling: new directions in British architecture* (1986) ♦ Hugh Aldersey-Williams, "Exhibition report: New architecture: Foster, Rogers, Stirling" *Architectural record* (1987) ♦ "Big three architects honoured by Royal Academy" *Building* (1986) ♦ "Three superstars take on Britain" *Building* (1986).

³⁴³ Choisie parmi six concurrents (Norman Foster, Ove Arup, I. M. Pei, Webb Zerafa et le bureau d'études français Serete) l'équipe Richard Rogers & Partners avait présenté son projet en juin 1979 ; voir : "Lloyds to get new look: Piano & Rogers selected to design new headquarters building" *AJ* (1978) ♦ Clive Aslet, "Will the bell toll for Lloyd's?" *Country life* (1979) ♦ Susan Hagan, "Lloyds assured" *AJ* (1979) ♦ "Fine Art praise for 'brilliant' new Lloyds" *BD* (1979) ♦ Helene Rogers "New look for Lloyds" *Architect* (1979) ♦ Richard Rogers & Partners, "Architecture and the programme: Lloyd's of London" *International architect* (1980) ♦ "Rogers: ideal site. Report of a talk on new Lloyds building project in the city, at the RIBA" *AJ* (1980) ♦ Martin Spring, "Lloyd's logic: Richard Rogers explains his redevelopment plans for Lloyd's of London to a packed audience at the RIBA" *Building* (1980) ♦ Dan Cruickshank, "Lloyd's redevelopment, City of London" *AR* (1981) ♦ Richard Rogers, John

urbain utopique (spectaculairement mise en scène) « *London as it could be* » [ill.116] : Rogers s’empare des rives de la Tamise au cœur de Londres pour proposer un réaménagement par la destruction de la gare de *Charing Cross* et de son pont ferroviaire reliant *Waterloo* ; enterrement de la circulation routière, promenades aménagées, création d’une île flottante dédiée aux loisirs sous l’apparence d’une plate-forme hérissée de tours métalliques fantastiques... le projet est un plaidoyer pour l’imaginaire techniciste.

Avec le nouveau siège des *Lloyd’s* mis en service à la fin de l’années 1986, le rêve semble à portée de main ; l’édifice est sans conteste la réalisation majeure de la décennie, œuvre attendue et saluée dans le monde entier par une presse spécialisée conquise par son audace³⁴⁴.

Même si le siège des *Lloyd’s* n’est pas public, il entretient de nombreux points communs avec Beaubourg : à la simplicité des douze niveaux rectangulaires percés par un puits de lumière couvert d’une verrière suspendue à 93 mètres du sol (qui évoque le *Crystal Palace*), répond une enveloppe métallique faite d’un assemblage d’éléments rejetés à l’extérieur en six colonnes : les blocs sanitaires, les ascenseurs, les conduites de fluides et les escaliers en métal [ill.117].

La réception de l’œuvre est très positive en Grande-Bretagne bien que les articles de la presse spécialisée britannique³⁴⁵ ne fassent pas d’éloges aussi dithyrambiques que ceux de la presse

Young and Marco Goldschmied of the architects, “New headquarters for Lloyd’s” *RIBA Transactions* (1985) ♦ Kenneth Powell, *Lloyd’s Building : Richard Rogers Partnership* (1994).

³⁴⁴ Voir : “Project for Lloyd’s office building, London” *Architecture d’aujourd’hui* (1980) ♦ “Project for Lloyd’s London” *Werk, Bauen und Wohnen* (1980) ♦ “Project for Lloyds office building in the city” *Arkitektur DK* (1981) ♦ “Office building for Lloyds, London: the definitive project” *Techniques et architecture* (1981) ♦ John Thornton and Martin Hall, “Lloyd’s redevelopment” *Arup journal* (1982) ♦ Michel Vernes, “Lloyds seen by Rogers – furor and mystery” *Architecture interieure cree* (1982) ♦ Jack Barfoot, “Lloyd’s room to last for a hundred years: the new Lloyd’s Underwriting Room will include precast and in situ concrete” *Concrete* (1983) ♦ Alain Pelissier, “Special issue. Technological invention in the service of tomorrow’s space” *Techniques et architecture* (1983) ♦ Odile Fillion, “Lloyd’s Londres” *Architecture Interieure Cree* (1986) ♦ Jord den Hollander, “Rogers’ Lloydskantoor in Londen” *Architect* (1986) ♦ Renato Morganti, “La nuova sede direzionale dei Lloyd’s a Londra” *Industria delle Costruzioni* (1986) ♦ Brian Hatton, “Commentary: Richard Rogers at Lloyd’s of London” *Progressive Architecture* (1986) ♦ Martin Pawley, and Colin Davies, “Lloyd’s of London” *Architecture d’Aujourd’hui* (1986) ♦ Deborah Dietsch, “Lloyd’s of London” *Architectural Record* (1986) ♦ “Lloyd’s of London” *Baumeister* (1986) ♦ “Lloyd’s of London/GB” *Deutsche Bauzeitschrift* (1987) ♦ Wilfried Wang, “Edificio Lloyds, Londra” *Domus* (1987) ♦ Deyan Sudjic, “Special issue. Lloyds of London” *A&U* (1987) ♦ “Lloyd’s of London” *Glasforum* (1987) ♦ “Beton mécanique dans la City [Mechanical concrete in the City]” *Construction moderne* (1987) ♦ Hans van Dijk, “HighTech: de decoratieve kunst van vandaag: Lloyd’s in Londen als getuigenis a charge [High-tech: the decorative art of today: Lloyd’s of London as witness for the prosecution]” *Archis* (1987) ♦ Chris Abel, and others, “Special issue. Die Supermaschine [The supermachine]” *Archithese* (1987) ♦ “Lloyd’s of London setzt Zeichen [Lloyd’s of London makes its mark]” *MD* (1987) ♦ Dave Leifer, “The technology of Lloyds” *Architecture Australia* (1988).

³⁴⁵ David Pearce, “Boxing clever: the new Lloyd’s underwriters boxes” *Blueprint* (1986) ♦ Owen Luder, “Beauty is only facade deep” *Building* (1986) ♦ Peter Buchanan, and others, “Special issue. Lloyds and other machines for working in” *AR* (1986) ♦ Brian Hatton, “The invisible hand” *BD* (1986) ♦ Patrick Hannay, “Lloyds and the Bank: A tale of two architectures” *AJ* (1986).

internationale ; un an après son inauguration l'édifice est honoré par deux distinctions : celle du *Financial Times* et celle du *Civic trust*³⁴⁶.

À ceux qui soulignent le caractère fantaisiste (voire baroque ou maniériste) de son architecture, Richard Rogers rappelle cette évidence : « Les architectes ne travaillent pas seuls : j'ai eu 127 réunions avec le comité des Lloyd's. Nous ne sommes pas comme l'artiste dans son atelier ; 90% de mon travail se fait avec les gens, 10% seulement à la planche à dessin³⁴⁷ » ; « La technologie n'est pas une fin, c'est un moyen ; ce sont les mots. La façon dont on les assemble leur donne un sens et si on a de la chance un sens poétique. Je suis très conscient de la poésie qui émane des technologies contemporaines mais je ne vois aucune différence entre mon approche et celle des Grecs, des Romains ou des architectes de la Renaissance³⁴⁸. »

Dans l'ouvrage de l'exposition « *New Architecture* », Deyan Sudjic questionne le pouvoir des innovations technologiques comme expression architecturale, comme potentiel poétique, en rattachant précisément le lyrisme de Rogers à la réalité d'un fonctionnalisme concret qui ne vise nullement à copier les visions fantasmagoriques des futuristes italiens ou du groupe de l'*Archigram* par simple volonté de concrétiser des icônes de modernité radicale ; Richard Rogers se voit plutôt exprimer un rêve nostalgique, celui du passé industriel de la Grande-Bretagne et sa tradition pour les infrastructures d'ingénieries.

Rogers serait ainsi un « romantique » qui a ici réussi à concrétiser une expression identitaire nationale britannique qui s'inscrit dans la tradition du rationalisme issue de la culture architecturale du gothique : « L'utilisation musclée par Rogers de composants structurels donne certainement à cette affirmation une certaine justification. Il y a une élaboration d'accolades et de faisceaux émergeant de la principale enveloppe constructive de nombreux bâtiments de Rogers qui suggère vraiment une tendance gothique. Mais "romantique" pourrait être une meilleure description de la façon dont Rogers utilise des structures et des services pour créer des silhouettes pittoresques. Pour Rogers, le but à poursuivre est cependant celui de la technologie au-delà de l'esthétique³⁴⁹. »

³⁴⁶ Lee Mallett, "Lloyd's building receives Civic Trust award" *BD* (1987) ♦ Rod Hackney, and others, "RIBA Awards 1988" *RIBA journal* (1989) ♦ David Jenkins, "Buildings of the decade: eight of the very best" *AJ* (1989).

³⁴⁷ Voir : Michèle Champenois, Jean-Claude Garcias, Richard Rogers, « Richard Rogers et la ville de Londres » [« Le rêve d'une Londres moderne »], *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1988), p. 1-32.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Deyan Sudjic, *Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling: new directions in British architecture*, London : Thames and Hudson, 1986 "The machine aesthetic" (p. 50-61) p. 61 : "Rogers's muscular use of structural components certainly gives this claim some justification. There is an elaboration of braces and beams emerging from the main building envelope of many of Rogers's building in a way that does suggest a gothic tendency. But 'romantic' might be a better description for the way in which Rogers uses structures and services to create picturesque silhouettes. There is, however, purpose in Rogers's pursuit of technology which goes beyond aesthetics."

Comment dès lors considérer cette exaltation de l'imaginaire machiniste qui s'inscrit elle-même dans une démarche historiciste, toute aussi subtile soit-elle ? Comme une manifestation post-moderniste de plus ? L'expérience romantique de Richard Rogers nous indique que le post-modernisme n'est rien d'autre qu'une étiquette journalistique qui rend difficilement cernable ce processus de renouveau de la figuration et d'ouverture de la culture architecturale moderniste à d'autres dimensions plastiques et d'autres sources de références.

En fin de compte, l'« architecture contemporaine » se découvre à Londres plus sulfureuse, turbulente, démonstrative et exhibitionniste. Mais, plus qu'un palliatif, l'image-outil convoquée se veut aussi complémentaire de la radicalité. Elle permet en somme de donner au modernisme ce qui lui manquait, une « imagibilité » symbolique plus ouverte et plus riche.

→ L'ART DU COLLAGE SURREALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87)

The art of surrealist collage: the Clore Gallery by James Stirling (1982-87)

La construction, entre 1982 et 1987, de l'ultime extension de la *National Gallery of British Art*³⁵⁰ (Tate Britain depuis 2000) – la *Clore Gallery* – eut pour objectif d'améliorer la conservation et les conditions d'exposition de l'importante collection de peintures à l'huile, de croquis et d'aquarelles léguées par le peintre Joseph Mallord William Turner³⁵¹. Ce programme muséographique au demeurant restreint en surface est l'une des réalisations londonniennes attendues de ce début des années 1980 ; son architecte, James Stirling, signe ici sa première réalisation d'envergure dans la capitale britannique, un an après avoir été honoré par le prix Pritzker³⁵² (1981).

La première pierre de la *Clore Gallery* est posée en 1982 par la reine mère. La galerie est inaugurée le 1^{er} avril 1987 par la reine Elizabeth II. En 1988, l'extension est saluée par un *Royal*

³⁵⁰ La *National Gallery of British Art* (Tate Britain depuis 2000) est un édifice composite. La partie la plus ancienne sur *Millbank* a été édifiée en 1897 par Sidney Smith, grâce au financement d'Henry Tate. L'édifice est doublé sur la profondeur par Sidney E.J. Smith en 1906. La seconde extension sur la partie arrière sud-ouest est menée en 1910 par l'architecte William Henry Romaine-Walker et financée par Joseph Duveen pour abriter plus spécifiquement la collection Turner. En 1917, le rapport *Curzon* confie à la Tate la mission de présenter la collection internationale d'art moderne de la nation, entraînant une nouvelle extension sur *John Islip Street*, réalisée par Romaine-Walker, Gilbert Jenkins et Charles Holden. Les nouvelles galeries parallèles sont inaugurées en 1926 par le roi George V. En 1937, une nouvelle galerie pour la sculpture de ces mêmes architectes double les extensions dans le prolongement du portique central du musée historique, entraînant une importante restructuration du musée.

³⁵¹ Voir sur le sujet : David Jenkins, *Clore gallery Tate gallery: James Stirling* (1992) ♦ *Clore gallery, The Turner collection in the Clore Gallery: an illustrated guide* ; *The Clore Gallery: an illustrated account of the new building for the Turner Collection* (1987).

³⁵² Voir sur le sujet : "Two US projects by Pritzker Prize winner James Stirling: An addition to Harvard University's Fogg Art Museum; and, A renovation and expansion of Rice University's School of Architecture" *Architectural record* (1981) ♦ "Stirling receives Pritzker Prize" *Progressive Architecture* (1981) ♦ "James Stirling has been awarded the third international Pritzker Architectural Prize" *RIBA journal* (1981) ♦ "James Stirling wins the 1981 Pritzker Architecture Prize" *Architectural record* (1981) ♦ "1981 Pritzker Prize awarded to England's James Stirling" *AIA journal* (1981) ♦ *The Pritzker Architecture Prize 1981 presented to James Stirling* (1981).

*Institute of British Architects Award*³⁵³. La réception n'en reste pas moins controversée dans la presse spécialisée³⁵⁴. Il n'y a guère que Marina Vaizey (journaliste pour *The Sunday Times*) pour se féliciter de voir enfin Londres abandonner la « médiocrité » et prendre le chemin des grandes capitales comme Paris³⁵⁵. C'est aussi l'opinion du directeur de la Tate, Alan Bowness, qui défend l'œuvre décriée : « pourquoi les gens ne peuvent pas reconnaître que la Clore Gallery est probablement le plus important édifice créé en Grande-Bretagne dans les années 1980 ? » Certainement parce que, confie-t-il, l'édifice est « trop brillamment original dans tous les aspects pour que les experts l'acceptent : heureusement, il semble que ce soit le grand public qui apprécie le premier musée londonien de Stirling pour ce qu'il est³⁵⁶. »

Le contexte particulier de la commande (non ouverte à concours) explique en partie la problématique de la réception d'une œuvre dont le choix initial a été peu discuté. Le financement ne relève pas de l'État³⁵⁷. Il est assuré grâce à l'allocation de £6M de la *Clore Foundation*³⁵⁸ (membre fiduciaire de la Tate), confiée au nouveau directeur Alan Bowness. Le programme d'extension relève d'une décision collégiale. James Stirling et son associé Michael Wilford³⁵⁹ sont choisis dans un contexte particulier : ils doivent élaborer une extension comme une réponse architecturale et paysagère, alors qu'une première proposition, remontant à 1969,

³⁵³ Rod Hackney, and others, "RIBA Awards 1988 (Clore Gallery for the Turner Collection, Tate Gallery, London [James Stirling Michael Wilford & Associates], p. 53)" *RIBA journal* (1989).

³⁵⁴ Voir par exemple : Brian Hatton, "Jimnastics" *BD* (1987) ♦ Ian Latham, "Millbank vitriol" *BD* (1987) ♦ Brian Hatton, "Contextualism run rampant: Stirling's Tate" *Progressive architecture* (1987) ♦ Louis Wilkins, "Tate caught in the critical cross fire" *Blueprint* (1987) ♦ Glyn Banks, Hannah Vowles, "The last architect" *BD* (1987) ♦ John Murdoch, "What has happened in the 'Turner' Gallery" *Apollo* (1987) ♦ Peter Blundell Jones, "Stirling's last laugh" *AJ* (1987).

³⁵⁵ Marina Vaizey in Alan Bowness and others, "The Clore Gallery; Architects: James Stirling, Michael Wilford & Associates" *RIBA Journal*, no. 6, 1987 June, p. 36-41.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 36-37 : "Why cannot people recognize that the Clore Gallery is probably the most significant building yet to appear in Britain in the 1980's? I suppose it is too brilliantly original in every aspect for the pundits to accept: fortunately, as with Stuttgart, it seems that is the general public that appreciates Stirling's museum building first."

³⁵⁷ Le premier gouvernement de Margaret Thatcher opta pour la non-subvention de l'extension « au motif que les institutions devraient être financièrement autosuffisantes », le programme impliquait donc « de concilier les besoins d'un musée et ceux d'un immeuble de bureaux spéculatif qui, comme on l'envisageait, devait rembourser à la longue les dépenses afférentes à l'extension (in Diane Ghirardo, *Les Architectures postmodernes* (1996), p. 72). »

³⁵⁸ *The Clore Foundation* a été fondée en 1964 par Sir Charles Clore, un des businessmen anglais les plus riches de l'après-guerre, avec pour objectif de promouvoir les arts. En 1979, sa fille, Vivien Duffield, prit en charge la direction de la fondation avant de créer, en 1987, sa propre structure philanthropique ; les deux fondations ont réuni leurs activités en 2000 sous le nom de *Clore Duffield Foundation*.

³⁵⁹ Michael Wilford, formé à *The Northern Polytechnic School of Architecture* de Londres, devient le principal associé de James Stirling en 1971, fondant une pratique commune pour une agence qu'il rejoignit en 1960 (quatre ans après le premier partenariat de Stirling et de l'ingénieur James Gowan).

venait de susciter une polémique lors de sa présentation publique, le programme d'extension suspendu³⁶⁰ des architectes Richard Llewelyn-Davies, John Weeks et Walter Bor.

Le site d'implantation patrimonial est complexe, imposant la prise en compte d'enjeux paysagers forts dans l'intégration de l'extension à l'édifice historique du musée sur *Millbank*, sur l'emplacement d'un site mitoyen autrefois occupé par l'hôpital militaire de la reine Alexandra (alloué par l'État en 1969). Dans leur proposition initiale, Llewelyn-Davies, Weeks & Bor n'en tiraient guère parti : leur extension (fonctionnaliste et à l'esthétique moderniste) aurait doublé, sur *Millbank*, le corps de bâtiment principal et historique de la Tate, faisant dès lors disparaître l'entrée monumentale édifiée en 1897 par l'architecte Sidney Smith (portique d'ordre corinthien sur le modèle du *pronaos* d'un temple antique) [ill.118&119]. Aux yeux des architectes modernistes, l'importance du programme d'extension imposait ce choix : dans un espace circonscrit les architectes devaient fournir des salles d'exposition, une salle de conférence, un espace de conservation et un restaurant avec vue panoramique sur le fleuve. Le projet rejeté pour l'atteinte à l'édifice-mère, les architectes furent invités à proposer un nouveau développement plus discret à l'arrière du musée³⁶¹, une extension pour une galerie d'exposition qui prit la forme d'un quadrilatère clos ; l'espace muséographique universel y est baigné par la lumière zénithale. Cette extension mitoyenne fut inaugurée par la reine le 24 mai 1979 [ill.120].

Le choix alternatif de mai 1980 se portant sur l'agence Stirling Wilford & Associates³⁶² vise donc à trouver une nouvelle solution d'extension permettant de laisser intact la façade classique de Smith. C'est la raison pour laquelle, la nouvelle équipe est priée d'investir le site de l'ancien hôpital militaire de la reine Alexandra et de développer une approche « contextualiste », une approche justement privilégiée par James Stirling dans son travail contemporain. La commande s'inscrit dans le contexte de l'engouement suscité pour le programme d'extension de la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart³⁶³, un concours international remporté par James Stirling et Michael Wilford en 1977 [ill.121]. Leur proposition d'intégration de l'extension à la *Alte Staatsgalerie* développe un ancrage topographique et paysager fort, tout comme elle privilégie un effet combinatoire entre les éléments historiques en présence et le langage moderne de

³⁶⁰ Voir sur le sujet : "Project for Tate Gallery extension, Westminster" *AJ* (1969) or *Building* (1969) ♦ "Proposed extension to the Tate Gallery, London borough of Westminster" *Steam & Heating Engineer* (1971) ; *AJ* (1971) ♦ "Tate Gallery extension" *Building* (1973) ; *Tubular Structures* (1975).

³⁶¹ Voir sur le sujet : D. E. Church, "Picture gallery lighting: principal objective in designing the new extensions to the National Gallery and Tate Gallery was that works of art should be seen in natural light: (National Gallery)" *Construction* (1975) ♦ "Science for arts sake: extension for the Tate Gallery" *Building* (1979) ♦ "Art box" *AJ* (1979) ♦ Christopher Neve, "Under the double-skin diffusers: the Tate Gallery extension" *Country Life* (1979) ♦ Jonathan David, "Capital art: the Tate Gallery extension" *Building services* (1979) ♦ Colin Amery, "Tate Gallery extension" *AR* (1979) ♦ Ray Rushton, "The new galleries at the Tate" *Royal Society of Arts. Journal* (1979).

³⁶² "Stirling gets Tate commission... for gallery to house Turner collection" *AJ* (1980).

³⁶³ Charles Jencks, "Project review: Stuttgart National Gallery extension and workshop theatre" *AD* (1979) ♦ "The monumental tradition. Three competition designs by James Stirling for the design of modern art museums in Dusseldorf, Cologne and Stuttgart. 3. Staatsgalerie, Stuttgart" *Perspecta* (1980).

l'architecture. En 1978, James Stirling fut, à ce titre, honoré par la médaille Alvar Aalto, en reconnaissance d'une contribution significative à la création architecturale. En mars 1980, le RIBA lui décerna *The Gold Medal for Architecture*³⁶⁴.

Au début des années 1970, le travail de James Stirling connut en effet un tournant. Jusque-là, l'architecte se voyait associé à l'avant-garde et au *New Brutalism*. Son fameux *Engineering building*³⁶⁵ de l'université de Leicester (1959-63) [ill.122] est l'icône d'un modernisme de nouvelle génération, affublé volontiers par les critiques de l'étiquette stylistique « néo-futuriste », ceci bien que l'historien William J. R. Curtis ait souligné son caractère essentiellement formel ; l'*Engineering Building* étant « un commentaire maniériste des polémiques sur l'âge de la machine³⁶⁶ ».

L'*Engineering Building* a été conçu en collaboration avec l'ingénieur James Gowan, avec qui Stirling a fondé son exercice en 1956, après sa formation à l'École d'architecture de l'université de Liverpool (1945-50). De leur collaboration (qui perdurera jusqu'en 1963) naquirent des œuvres radicales comme les remarquables *Ham Common Flats*³⁶⁷ (1957-58) de *Richmond-upon-Thames* (Londres) [ill.123], un ensemble résidentiel d'appartements qui s'inscrivent dans la filiation avec le traitement brut du béton par Le Corbusier. La réalisation de *Ham Common* figure dans les annales du *New Brutalism*³⁶⁸ ; Reyner Banham qualifie toutefois l'ensemble résidentiel de « *style for the job*³⁶⁹ », reniant le rattachement de Stirling au mouvement du *New Brutalism* en raison de son travail jugé trop plastique et trop citationnel.

En 1968, cette critique est reprise dans l'*Architectural Review* à propos de la Faculté d'histoire de l'université de Cambridge édifiée par Stirling & Gowan (1964-66), lorsque Banham louange avec ironie une architecture faussement radicale, de style « néo-industriel » : l'axiome « *style for the job* » implique nécessairement en corollaire « *a different style for every different job*³⁷⁰ ». En somme, tout le contraire de la démarche engagée autour du concept du *New Brutalism*, un mouvement qui se propose d'achever la réforme du modernisme en rejetant toute forme d'esthétisation stylistique ou de nostalgie vis-à-vis du passé. Il faut en ce sens souligner

³⁶⁴ Martin Spring, "Stirling's gold: James Stirling, winner of the RIBA Gold Medal for Architecture" *Building* (1980).

³⁶⁵ "Engineering building for Leicester University" *AR* (1964) or *AD* (1962).

³⁶⁶ William J. R. Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Opus cit. p. 534.

³⁶⁷ "Flats at Ham Common" *AJ* (1958) or *AR* (1958).

³⁶⁸ James Stirling and James Gowan in "Afterthoughts on the Flats at Ham Common" *AD*, 1958 Nov. p. 448-455 : "The 'new brutalism', a term which we used to regard on the one hand as a narrow interpretation of one aspect of architecture, specifically the use of materials and components 'as found' – an already established attitude; and on the other hand, as a well-intentioned but over patriotic attempt to elevate English architecture to an international status."

³⁶⁹ *Le brutalisme en architecture*, Opus cit. p. 87.

³⁷⁰ Reyner Banham, "History Faculty, Cambridge" *AR*, 1968 Nov., p. 328-341.

l'influence, sur Stirling, de l'enseignement formaliste de l'historien Colin Rowe³⁷¹ lors de son passage à l'École d'architecture de l'université de Liverpool. L'historien William J. R. Curtis précise, à ce propos, combien la posture de Stirling est ambiguë vis-à-vis du *New Brutalism* : « il gardait une certaine distance avec le noyau du groupe, même si, par la suite, on tenta plusieurs fois de coller cette étiquette "brutaliste" sur sa rude poésie machiniste³⁷². »

L'historien Anthony Vidler, dans son ouvrage de référence *James Frazer Stirling: Notes from the Archive* (2010), souligne lui-même cette mise à distance, voyant dans l'emploi de la brique chez Stirling une approche intégrative du vernaculaire des villes industrielles anglaises du XIX^e siècle, une sorte de régionalisme³⁷³. Ce que Mark Crinson développe comme l'expression d'une sensibilité au pittoresque³⁷⁴.

Au début des années 1970, à la suite du retrait de l'ingénieur James Gowan qui fonde sa propre pratique autonome, cette sensibilité aux formes historiques s'accroît dans le travail de Stirling alors qu'il développe son propre langage architectural rationaliste.

Les critiques sont toujours promptes à reconnaître la connivence de cette nouvelle approche formelle avec celle d'Edwin Lutyens³⁷⁵, l'architecte anglais controversé du début du XX^e siècle qui n'a pas embrassé le Style International. Au début des années 1970, Lutyens se voit

³⁷¹ L'historien de l'architecture Colin Rowe – élève de Rudolf Wittkower sous la direction duquel il réalisa sa thèse au *Warburg Institute* de Londres – fonda à la fin des années 1940, à l'université du Texas à Austin, le groupe des « *Texas Rangers* », composé de jeunes historiens et architectes Bernhard Hoesli, John Hejduk, Robert Slutzky, Lee Hodgden, John Shaw, Werner Seligmann. Leurs recherches visaient à établir un réalisme théorique utile à l'architecture, dérivé d'une logique de critique formelle. Ils développèrent une analyse morphologique de l'histoire de l'espace et une valorisation des particularités régionalistes du paysage et des cultures. Colin Rowe fut invité à ce titre par l'architecte Harwell Hamilton Harris, très influencé par la démarche de Frank Lloyd Wright en Californie et par le projet de création d'un régionalisme moderniste américain. Entre 1950-52, en tant que tuteur à l'École d'architecture de Liverpool, il continua à développer cette approche qui eut une importance décisive sur la formation de l'architecte James Stirling. Voir sur le sujet : Alexander Caragone, *The Texas Rangers : notes from an architectural underground* (1995) ♦ James Stirling, *James Stirling : buildings and projects [compiled and edited by Peter Arnell and Ted Bickford ; introduction by Colin Rowe]* (1984).

³⁷² *L'architecture moderne depuis 1900*, Opus cit.

³⁷³ Anthony Vidler, *James Frazer Stirling: Notes from the Archive* (2010), p. 118.

³⁷⁴ Mark Crinson, "Picturesque and intransigent: 'creative tension' and collaboration in the early house projects of Stirling and Gowan" *Architectural history* (2007).

³⁷⁵ Voir : Geoffrey Howard Baker, *The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford* (2011).

précisément réhabilité³⁷⁶ par deux expositions académiques : « *The Age of Neo-Classicism*³⁷⁷ » (1972) à la *Royal Academy* et au *Victoria & Albert Museum* de Londres (14^{ème} exposition d'art organisée par le Conseil de l'Europe) ainsi que par l'exposition « *Lutyens: The work of the English architect*³⁷⁸ » en 1981, à la *Hayward Gallery* de Londres. Ce rapprochement entre le travail de deux architectes (pourtant que tout sépare) justifie ainsi l'autre voie de la modernité anglaise, tout comme il légitime aussi l'avènement d'un post-modernisme britannique ; *The Clore Gallery* est à ce titre l'œuvre principale que les critiques vont tenter de rattacher au mouvement, en particulier Charles Jencks³⁷⁹ par son article de 1987 dans l'*Architectural Review*.

James Stirling aspire, de son côté, ne pas réduire son travail à une quelconque étiquette stylistique. Il reste attaché à l'idée de ne pas classer ou amalgamer sa démarche qu'il inscrit résolument dans l'esprit de la modernité, et donc de la « nouveauté ». La grande exposition « *New Architecture: Foster, Rogers, Stirling*³⁸⁰ » de 1986 (*Royal Academy*) voit en lui le symbole d'une « renaissance de l'architecture britannique ». À cette occasion, Stirling n'omet pas de préciser sa défiance à l'égard du post-modernisme : « Je pense que le post-modernisme est une sorte de brocante et que c'est journalistique³⁸¹. » Par le choix d'un historicisme récréatif qui régénère le langage moderne de l'architecture, Stirling semble plus redevable à son vieux mentor, Colin Rowe, lequel publia *Collage City* (1978) en consacrant la figure de l'« architecte-bricoleur³⁸² ».

³⁷⁶ Discréditée pour son historicisme, l'architecture de Edwin Lutyens fut perçue par la nouvelle génération de modernistes britanniques comme anachronique. En 1969, l'exposition au *RIBA* pour le centenaire de sa naissance se déroula en catamini ; pour l'occasion *RIBA Journal* publia l'attaque de Peter et Alison Smithson "The responsibility of Lutyens" (vol. 76, April 1969, p. 146-51) ♦ voir aussi : Text of a talk by Alison Smithson entitled "Lutyens role in the demise of patronage", given at the *RIBA* members private view of the Edwin Lutyens Exhibition at the *Hayward Gallery* on 22 November 1981 (*RIBA Archive/SPR/22*).

³⁷⁷ *The Age of neo-classicism : [catalogue of] the fourteenth exhibition of the Council of Europe* (1972).

³⁷⁸ *Lutyens : the work of the English architect [exhibition]* (1981).

³⁷⁹ Voir : "Tate and Clore: Clore Gallery, Millbank, London [With critique by Sir John Summerson, 'Vitruvius ridens or laughter at the Clore', and interview with James Stirling by Charles Jencks, 'Clore contextualisms']" *AR* (1987).

³⁸⁰ Hugh Aldersey-Williams, "Exhibition report: New architecture: Foster, Rogers, Stirling" *Architectural record* (1987) ♦ "Big three architects honoured by Royal Academy" *Building* (1986) ♦ "Three superstars take on Britain" *Building* (1986) ♦ Deyan Sudjic, *Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling: new directions in British architecture* (1986).

³⁸¹ James Stirling in « James Stirling : sa conception du musée ; Clore Gallery, Londres ; Musée Arthur Sackler, Université d'Harvard ; Staatsgalerie, Stuttgart. », Dossier thématique, *Techniques et Architecture* (1986).

³⁸² Dans *Collage City* (1978), Colin Rowe (en collaboration avec l'architecte Fred Koetter) délie l'acte conceptuel moderniste de son substrat idéologique, en arguant que la perte d'opérationnalité du langage repose sur une dérive utopiste de rationalisation esthétique et fonctionnelle. Présentant la beauté complexe de l'espace urbain comme le résultat d'un processus incessant de superpositions plastiques, cet essai se veut réponse à la Charte d'Athènes, ainsi qu'à l'essai du directeur exécutif de la Commission de planification de la ville de Philadelphie, Edmund N. Bacon, *Design of cities* (1967 ; 1978).

Stirling se méfie des idéologues et des utopistes, comme il le confie plus librement à la revue française *Techniques et Architecture* en 1986 : « Pour moi, le Mouvement Moderne aura été une exception, une révolution. [...] L'évolution est plus intéressante que la révolution³⁸³. » Dès 1974, lors d'une intervention à l'université de Yale, il prenait ainsi ses distance avec le modernisme : « 99 pour 100 de l'architecture moderne est ennuyeuse, banale, aride et souvent incongrue au milieu des villes anciennes dans lesquelles elle ne s'intègre pas³⁸⁴. » L'année suivante, il plaidera pour libérer l'architecture de l'expression technologique : « Ce que les gens associent à l'architecture moderne, c'est quoi ? C'est la tristesse, les surfaces planes, les couloirs, les dalles, une boîte parfaite sur une dalle... c'est quatre ou cinq images... [...] l'architecture doit maintenant retrouver des bases plus populaires » ; « certains architectes, continue-t-il, représentant une espèce d'élitisme, n'est-ce pas, les Frei Otto, les Kenzo Tange, les George Candilis, enfin tous ces technologistes élitistes autoritaires, qui dictent au public ce qu'il devrait désirer. Il est peut-être important de les dénoncer, en faisant une architecture plus reconnaissable, moins intrusive et moins turbulente, une architecture en quelque sorte conservatrice³⁸⁵. »

On perçoit dès lors combien ce positionnement put séduire le directeur de la *Tate*, Alan Bowness, ses fiduciaires et la *Clore Fondation* qui ne souhaitent pas d'une autre polémique. L'extension de la *Tate* représente en effet un véritable défi, puisqu'il s'agit en outre de redévelopper les éléments logistiques abandonnés en 1969, comme la salle de conférence et l'espace de conservation, et de travailler à partir des ensembles architecturaux existants sur *Millbank*, la façade classique de la *Tate* et les édifices en briques de l'hôpital militaire de la reine Alexandra, dont la *Loge* en bordure de la Tamise sera conservée pour y installer des bureaux.

La « solution » Stirling Wilford & Associates articule deux corps de bâtiment sous la forme d'un « L » entre ces deux éléments historiques (la *Tate* et la *Loge* de l'ancien hôpital militaire de la reine Alexandra), de façon à renforcer le lien entre eux et structurer un paysage borné et centré sur un jardin paysager [ill.124]. Le plus long corps de bâtiment, parallèle à la rivière et donc en prolongement de la *Tate* de Smith, abrite les neuf galeries Turner à l'étage principal, l'auditorium et le département de recherche au rez-de-chaussée, tandis que le corps de bâtiment en retour abrite le hall d'entrée et l'escalier principal, et sur la profondeur, divers espaces techniques, administratifs et de conservation.

L'élévation des façades en « L » de la *Clore Gallery*, ouverte sur un jardin (où se trouve l'entrée de l'extension), joue avec les deux édifices historiques comme une articulation, assurant la transition architecturale entre la monumentalité classique et la façade en brique plus commune de la *Loge* [ill.125]. Stirling Wilford & Associates ont fait le choix de connecter les deux ensembles par une ligne forte suivant la corniche de la *Loge*, en venant se greffer au bandeau

³⁸³ James Stirling in « James Stirling : sa conception du musée », Opus cit.

³⁸⁴ Propos extraits de l'ouvrage de Peter Blake, *L'architecture moderne est morte à...* (1980), p. 12.

³⁸⁵ James Stirling, Jean-Patrick Fortin, Olivier Girard, « Entretien avec James Stirling » *AMC* (1975), p. 69-76.

qui court sur les façades classiques de Smith. Un jeu de hauteur s'opère entre les deux, puisque du côté de la *Loge*, la *Clore Gallery* gagne un étage au-dessus de cette ligne, hauteur qui renvoie à celle de la *Tate* de Smith [ill.126] ; la modénature de cette ligne de force évoque celle d'un entablement de l'ordre ionique simplifié. Les panneaux de la grille en pierre de Portland, qui recouvrent l'ensemble des nouvelles façades ponctuées d'oriels (hormis la partie de l'entrée monumentale), sont remplis d'un stuc ocre qui se substitue à des parements de briques rouge au fur et à mesure que l'on se rapproche de la *Loge* ; cette modénature n'a rien de structurelle, elle est ornementale, la structure invisible étant le béton armé. L'important soubassement en bossages rustique sur lequel s'élève la *Tate* de Smith est compensé sur quelques mètres par un jeu d'arcatures rectangulaires métalliques rouges qui abritent des jardinières [ill.127].

À l'arc triomphal classique de la façade en retour de la *Tate*, où s'imbriquent l'ordre corinthien colossal et le ionique, Stirling répond par la simplicité d'un parement en pierre de Portland perforé par l'ouverture triangulaire de l'entrée et une petite baie semi-circulaire [ill.128]. Entre ces deux, l'espace pavé était initialement structuré par un bassin longitudinal, depuis lors disparu [ill.129].

La porte d'entrée du public dans la *Clore Gallery* s'apparente – comme le fait remarquer l'historien de l'architecture John Summerson dans son article de l'*Architectural Review* (1987) – à l'empreinte d'un fronton classique qui serait en train de disparaître en s'enfonçant dans le sol. La démarche se rapproche de celle de l'architecte maniériste Giulio Romano qui jouait dans la cour du palais du *Te* avec l'effondrement des triglyphes des entablements... cette démarche semble être une réponse de Stirling au lourd soubassement à bossage choisi par Smith et inspiré des palais italiens du XVI^e siècle.

Il n'en faut dès lors pas moins pour que la comparaison apparente de ce travail au maniérisme soit établie, ce que Stirling ne réfute pas comme en témoigne ses dernières paroles lors de son interview par Charles Jencks, qui souligne le caractère maniériste des jeux formels des oriels et les associations de couleurs contrastées ; James Stirling répond : « Certains des architectes de l'histoire que j'admire le plus s'avèrent avoir été des architectes maniéristes³⁸⁶. » Jencks fait toutefois remarquer que cette forme abstraite peut très bien appeler d'autres associations d'images. Mais, Stirling reste vague sur cette forme conférant à la porte d'entrée un caractère cérémoniel ; il est en outre assez difficile d'opérer une transposition conforme au cas du *Sackler Museum* de l'université de Harvard à Boston (1979-85) [ill.130], une autre œuvre de l'architecte à laquelle on prête l'inspiration de la porte des Lions de Mycènes [ill.131].

Jouant délibérément sur l'ambiguïté et les contradictions à la façon dont l'architecte Robert Venturi l'a énoncé en 1966 dans *Complexity and Contradiction in Architecture* (titre original³⁸⁷),

³⁸⁶ James Stirling interviewé par Charles Jencks in "Tate and Clore" *AR* (1987) : "Some of the architects in history I most admire must have been Mannerist architects."

³⁸⁷ Voir la traduction : Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* (1976 [*Complexity and Contradiction in architecture*, 1966]).

Stirling ne cherche pas à créer la monumentalité, mais à la contraindre. Il ne s'agit pas de concurrencer la monumentale entrée de la Tate de Smith, avec son escalier, mais d'établir un dialogue avec elle, tout en respectant les hiérarchies. La *Clore Gallery* est une annexe : « Nous avons essayé de faire de la Clore un édifice de jardin... Un peu comme l'annexe d'une grande maison [de campagne] ou une orangerie³⁸⁸ » ; remarque qui n'infirme pas le soin apporté au dessin du quadrillage régulateur en acier peint en vert des baies qui évoque, certes, la grille en pierre de la façade, mais aussi des treillages de jardin.

Les galeries d'exposition de la *Clore Gallery* étant maintenues au même niveau que celui de la Tate pour ne pas créer de discontinuité muséographique, l'extension s'intègre plutôt qu'elle ne complète. Son entrée au niveau du sol en fait une porte secondaire permettant en réalité de regagner le jardin alors qu'elle joue un rôle principal dans le fonctionnement des accès aux salles des expositions. Travaillant sur cette articulation, Stirling inverse la disposition logique de l'escalier dans le prolongement des galeries, comme s'il s'agissait d'un escalier de service [ill.132]. À l'ascension, la porte d'entrée vitrée devient une verrière. La disposition de l'escalier éloigne d'ailleurs le visiteur des galeries Turner, l'obligeant à faire un demi-tour et à revenir sur ses pas pour emprunter un couloir, et délaissier derrière lui la grande baie en arc intérieure soulignée par un chambranle polychromique vivement coloré (le seul de l'extension en plein cintre). La lumière naturelle baignant de façon zénithale l'escalier, cette baie transforme de fait le corridor en balcon extérieur en provoquant ce que John Summerson nomme une « intrigante inside-out expérience³⁸⁹ ».

James Stirling travaille le séquençage de l'espace intérieur en exploitant l'idée de promenade en « zigzag³⁹⁰ » dans un espace tantôt en clair-obscur tantôt baigné de lumière, afin de créer un espace phénoménologique. À l'opposé, l'architecte traite les espaces d'exposition de façon classique [ill.133]. Les galeries sont composées de neuf salles différentes qui correspondent aux différentes phases du travail de Turner ; tout d'abord une grande salle qui ouvre sur la droite

³⁸⁸ "Stirling stamp" *AJ* vol. 184, no. 50, 1986 December 10, p. 14-15 : "We have tried to make the Clore a garden building... A bit like an annexe to a great house or an orangery."

³⁸⁹ John Summerson in "Tate and Clore" *AR* (1987), *Opus cit.* : "It is almost as if the corridor was an outside balcony which had got itself inside and, sure enough, the wall is gridded on the same scale and pattern as the outside walls. It is an intriguing inside-out experience and when you do reach the arched opening you do not pass through it; you are sidestepped to a pair of swing doors. Once through these you are in the Turner galleries. Now you walk a thick carpet and all is peace."

³⁹⁰ James Stirling interviewé par Charles Jencks, *Ibidem* : "We wanted to exploit the promenade through the Entrance Hall as a prelude to the galleries and bring people through on a zigzag path backwards and forwards across the central axis from the sunken garden. On entering you make a deflect left to the information desk, then you make a deflect right to go up the stairs, then you make a left turn to come back along the balcony towards the galleries, then you make a joggle in behind the arched window which brings you back onto the cross axis of the Entrance Hall. You're also entering from light to darkness and then into light (the roof light) and then into darkness (the balcony) before finally getting to the galleries-it's also a contrasting sequence of light. So the public are taking an extended walk through a relatively small space which should make for an interesting entrance sequence; or how, with a small space, to maximise the event."

sur deux salles annexes et sur la gauche sur une longue pièce qui est comme un vaste couloir de palais et articule cinq autres salles, dont l'une comporte l'ouverture d'un oriel triangulaire donnant sur le bassin et le jardin, « comme si en l'espace intérieur pénétrait l'extérieur avec quelque difficulté³⁹¹ ».

Les plafonds des salles (aux hauteurs variées et plus classiques dans leurs élévations) s'achèvent par des percées longitudinales qui font pénétrer un éclairage zénithal indirect [ill.134], un peu à la façon de Louis Kahn au *Kimbell Art Museum* à Fort Worth dans l'état du Texas aux Etats-Unis (1967-72). L'éclairage combine la lumière naturelle et artificielle et s'ajuste, comme le souligne Summerson, « automatiquement aux conditions qui prévalent dans le monde extérieur. Turner et ses contemporains ont vu les images à la lumière naturelle³⁹². »

John Summerson, en tant que spécialiste de l'architecture classique, est parmi un des rares critiques anglais à louer la *Clore Gallery*, un édifice qui reste difficile à appréhender. L'œuvre de Stirling Wilford & Associates, tout en étant radicalement innovante dans son traitement contextuel du site et de l'œuvre de Turner, a plus que désappointé critiques et spécialistes, finalement privés des fondements d'analyse sur un historicisme clairement établi. Summerson en témoigne lui-même, ne sachant pas vraiment comment catégoriser cet objet architectural : « une sorte de collage surréaliste du passé récent et de l'histoire³⁹³ ». C'est souligner l'inventivité et le second degré d'une démarche architecturale qui réussit à produire un bâtiment « contextuellement juste », tout en respectant et raillant à la fois « fortement le palais de l'art victorien du marchand de sucre » ; une démarche qui est le fruit du « génie excentrique³⁹⁴ » de Stirling qui sait ainsi réintroduire le « rire³⁹⁵ » dans l'architecture anglaise.

La *Clore Gallery* n'en est pourtant pas assimilable (ni pleinement caractéristique) au concept de l'éclectisme radical de Charles Jencks, et sa désinvolture, puisque l'éclectisme radical conduit en principe à appliquer un ensemble d'images signifiantes à l'objet architectural. La *Clore*

³⁹¹ *Ibidem* : "The form of these openings is sharp-prowed and pointed; it's as if-with some difficulty-the interior space has penetrated to the exterior."

³⁹² John Summerson, *Ibidem* : "The lighting, which has been the subject of Intensive research since 1979, combines natural and artificial light, and adjusts itself automatically to the conditions prevailing in the external world. Turner and his contemporaries saw pictures by natural light."

³⁹³ Chapeau de l'article "Tate and Clore", *Ibidem* : "Summerson sees Stirling's Clore extension to the Tate Gallery as a kind of surrealist collage of the recent past and history within which the architect re-invents with great originality - and which offers a set of rooms in which the Turner bequest has been gloriously hung."

³⁹⁴ John Summerson, *Ibidem* : "James Stirling has done three good things here. He has provided a set of galleries, traditional in form and perfectly lit, in which the whole of the Turner bequest now gloriously hangs. He has built a building which is contextually right, at once deferring to and sharply mocking the Victorian sugar-merchant's palace of art. In between these two accomplishments he has exercised his invention in a way peculiar to his eccentric genius, which does not ask for flattery but is full of high spirits and dangerous play."

³⁹⁵ *Ibidem* : "Laughter is a solvent which English architecture has denied itself for a hundred years and which returns with Stirling because he has the courage and imagination to be at once wonderfully irresponsible and robustly sane."

Gallery ne développe pas d'archétypes clairement établis ni de symboliques explicites. L'historienne d'art Deborah K. Dietsch se trompe dans sa critique en affirmant qu'« en citant un trop grand nombre de sources, Stirling court le danger de perdre de sa propre voix³⁹⁶ ». Comme l'indique Summerson, « Stirling joue le jeu "post-moderne" à sa manière, très idiosyncrasique. Il absorbe du passé récent et de l'histoire. Il sélectionne et réinvente. Puis, en un éclair, offre une synthèse nouvelle, sans doute choquante, quelque chose que ni lui ni personne d'autre n'avait fait auparavant³⁹⁷ ».

James Stirling qualifie le style architectural de son projet de « délibérément ambigu [...] ni moderne, ni historique³⁹⁸ ». Charles Jencks lui-même reconnaît une sorte de « modernisme résiduel³⁹⁹ », reprochant un « art de la coupe » (tel que le définit Summerson) par lequel Stirling cherche à rendre visible les parements décoratifs et la réalité constructive sous-jacente ; James Stirling de répliquer en définitive à Jencks : « Je pense que pour l'utilisation de matériaux traditionnels d'une manière non traditionnelle, vous devez rendre explicite la manière dont ils sont appliqués. [...] Je n'aime pas également la pastiche et le revivalisme, étant suffisamment puritain pour vouloir rendre visible la vérité du bâtiment, aussi familier qu'il puisse paraître [...]. Comment peut-on revenir à l'utilisation de matériaux traditionnels comme la pierre et la brique brutes et le stuc d'une manière qui ne soit pas fausse ? Seulement parce que l'on veut continuer à utiliser des matériaux traditionnels pour des raisons contextuelles, urbaines et par souci de monumentalité⁴⁰⁰. »

³⁹⁶ Deborah K. Dietsch, "The homecoming: the Clore Gallery, the Tate Gallery, London" *Architectural Record*, no. 8 (7), 1987 July, p. 104-113 : "In quoting too many sources, Stirling runs the danger of losing his own voice."

³⁹⁷ John Summerson in "Tate and Clore" *AR* (1987), Opus cit. : "Stirling is playing the 'Post-Modern' game in his own, highly idiosyncratic way. He absorbs from the recent past and from history. He selects and re-invents. Then, in a flash, comes a synthesis which is new, probably shocking and something which neither he nor anybody else has done before."

³⁹⁸ "Art for art's sake" *AJ*, vol. 174, no. 28, 1981 July 15, p. 94-95 : "Deliberately ambiguous the style is neither modern nor historical."

³⁹⁹ Charles Jencks pregnant à parti Stirling in "Tate and Clore" *AR* (1987), Opus cit. : "There's still a residual Modernist thing in you that wants to tell the observer the truth."

⁴⁰⁰ James Stirling interviewé par Charles Jencks, *Ibidem* : "I think when using traditional materials in an untraditional way you have to make explicit that they are applied. [...] I dislike equally pastiche and revivalism and I'm puritanical enough to want to make it clear that the building, familiar though it may look, is in fact made in a different way. How can one get back to using traditional materials like stone and brick and stucco in a way that is not false? Because one still wants to use traditional materials for contextual, urban and monumental reasons."



2. COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

Putsch of the Prince against the architectural establishment

Le prince Charles, en prenant position fermement contre l'*establishment* de la planification urbaine et de l'architecture, s'attaque au modèle et à la culture du modernisme. Revendiquant la légitimité de la tradition, il offre une audience médiatique à un lobby composé d'architectes et de théoriciens, d'artistes et d'intellectuels traditionalistes, qui tente de réactualiser la légitimité du langage classique de l'architecture et le vernaculaire. Alors que la parole princière pèse sur la destinée de grandes opérations urbanistiques et architecturales au cœur de la capitale, celle-ci concourt à médiatiser un véritable programme de réforme de l'architecture, un programme interventionniste et radical qui pose comme tout préalable le rejet du modernisme.

Le prince Charles participe donc au débat qui s'articule autour du post-modernisme. Mais, doit-on pour autant appréhender sa démarche comme « post-moderniste » ? Même si les dynamiques du régime d'engagement semblent similaires, il ne faut certainement pas amalgamer aussi rapidement les différentes expressions du rejet du modernisme – celle du post-modernisme et celle des traditionalistes, qui divergent sur la nature, le fond théorique, les méthodes et les objectifs.

→ 1984 – PREMIER DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX

Prince's 1984 speech and its collateral damage

Au soir du 30 mai 1984, au palais de *Hampton Court*⁴⁰¹, le prince de Galles est convié à prononcer un discours lors du gala du *Royal Institute of British Architects (RIBA)* qui célèbre le 150^{ème} anniversaire de l'association professionnelle sous la présidence de Michael Manser. Et ce discours devant un parterre d'une centaine d'invités, d'architectes, d'urbanistes et d'institutionnels (dont le secrétaire d'État à l'Environnement Patrick Jenkins) est un « coup de théâtre » ; le prince Charles fait son entrée sur la scène architecturale sans se contenter des affabilités de circonstances.

Prenant exemple sur son aïeul le prince Albert de Saxe-Cobourg et Gotha⁴⁰² (qui s'était investi pour l'amélioration de la condition de vie des nécessiteux et la promotion de l'art et de la culture britannique⁴⁰³) le prince Charles renoue dans ce texte avec le principe de patronage des arts et se présente ainsi comme un prince éclairé⁴⁰⁴, protecteur de ses sujets : « Pendant trop

⁴⁰¹ *Hampton Court Palace* est situé à Richmond upon Thames, à l'ouest de Londres. Résidence royale depuis le début du 16^e siècle, remaniée à plusieurs reprises (dont à la fin du 17^e siècle par Christopher Wren), elle constitue l'un des sanctuaires de la monarchie.

⁴⁰² Le prince Albert de Saxe-Cobourg et Gotha (1819-61) fut l'époux de la reine Victoria et son conseiller. Chancelier de l'université de Cambridge, président de la commission des Beaux-Arts, il reçut de la reine le titre honorifique de « *Prince Consort* » en retour de son investissement personnel. Prince éclairé mais sans pouvoir, il consacra son action et ses revenus au développement des arts et des techniques. En 1841, le prince Albert devint responsable de la *Fine Arts Commission* qui eut pour but de revoir toute la décoration du palais de Westminster et de réorganiser les collections d'art royales. Il fut le principal initiateur et organisateur de l'exposition universelle de Londres de 1851 ; voir sur le sujet : Winslow Ames, *Prince Albert and Victorian Taste* (1968) ♦ Jules Stewart, *Albert: A Life* (2012) ♦ Jeffrey A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display* (1999).

⁴⁰³ En 1844, il devient le premier président de la *Society for Improving the Condition of the Labouring Classes*, en prônant l'idée que les classes aisées, premières bénéficiaires du système économique libéral, ont pour devoir moral de venir en aide aux plus pauvres ; voir sur le sujet : Roy Porter, *London A Social History* (1998).

⁴⁰⁴ Le prince Albert et le prince Charles sont les parmi les rares membres de la famille royale, au travers de son histoire, à avoir été diplômés à l'université (université de Bonn pour le Prince Consort et université de Cambridge en anthropologie, archéologie et histoire pour le prince Charles).

longtemps, me semble-t-il, certains urbanistes et architectes ont régulièrement ignoré les sentiments et les désirs de la masse des gens ordinaires dans ce pays⁴⁰⁵. » Et c'est ainsi que devant cet auditoire de spécialistes, il énonce sa sentence : « [...] un grand nombre d'entre nous ont été amenés à penser que les architectes ont tendance à concevoir des maisons pour la seule approbation de leurs collègues, architectes et critiques, et non pas pour les usagers. [...] Être préoccupé de la façon dont vivent les gens, par l'environnement qu'ils habitent et le type de vie communautaire développé dans cet environnement, devrait être l'une des principales exigences d'un très bon architecte⁴⁰⁶. »

La rhétorique princière mobilise directement l'opinion qu'elle intronise comme juge ; du moins, tel est le souhait du prince qui va dès lors se lancer dans un vibrant appel empathique en faveur des goûts traditionnels et du patrimoine, soulignant combien il est nécessaire de ne « pas se sentir coupable d'avoir une préférence pour les façades, les ornements et les matériaux traditionnels⁴⁰⁷ ». Selon lui, les spécialistes se doivent de démontrer « que les points de vue des gens "ordinaires" sont à prendre en compte » – « les architectes et les planificateurs n'ont pas nécessairement le monopole de la connaissance sur le bon goût, le style et la planification » ; que ces « gens ordinaires » ne « doivent pas ainsi se sentir coupables ou ignorants parce qu'ils ont des préférences naturelles pour les modèles les plus traditionnels – pour un petit jardin, pour des cours, des arches et des porches, et qu'il existe un nombre croissant d'architectes disposés à écouter et à offrir des idées inventives⁴⁰⁸. » Mais, nécessairement, il faudra changer l'éducation des spécialistes, dont l'éducation se résume, selon lui, « à la création sur le principe de la table rase » ; les architectes n'apprennent « véritablement jamais l'art de la réhabilitation et jamais à satisfaire aux besoins des utilisateurs – ni ne rencontrent jamais, lors de leurs études, ceux qui habiteront leurs bâtiments : en fait, ils peuvent même parfois ne jamais se poser ce

⁴⁰⁵ Extrait du discours prononcé par le prince Charles (*HRH The Prince of Wales*) à l'occasion du 150^{ème} anniversaire du Royal Institute of British Architects (RIBA), lors du Gala d'*Hampton Court Palace* le 30 Mai 1984 (cf. « ANNEXES » p. 403) : "For far too long, it seems to me, some planners and architects have consistently ignored the feelings and wishes of the mass of ordinary people in this country."

⁴⁰⁶ *Ibidem* : "Consequently a large number of us have developed a feeling that architects tend to design houses for the approval of fellow architects and critics, not for the tenants. [...] To be concerned about the way people live; about the environment they inhabit and the kind of community that is created by that environment should surely be one of the prime requirements of a really good architect."

⁴⁰⁷ *Ibidem* : "For at last people are beginning to see that it is possible, and important in human terms, to respect old buildings, street plans and traditional scales and at the same time not to feel guilty about a preference for facades, ornaments and soft materials. At last, after witnessing the wholesale destruction of Georgian and Victorian housing in most of our cities, people have begun to realise that it is possible to restore old buildings and, what is more, that there are architects willing to undertake such projects."

⁴⁰⁸ *Ibidem* : "What I believe is important about community architecture is that it has shown 'ordinary' people that their views are worth having; that architects and planners do not necessarily have the monopoly of knowing best about taste, style and planning; that they need not be made to feel guilty or ignorant if their natural preference is for the more 'traditional' designs for a small garden, for courtyards, arches and porches; and that there is a growing number of architects prepared to listen and to offer imaginative ideas."

genre de question durant toute leur carrière⁴⁰⁹ ».

Aux thèmes récurrents que sont la défense des « gens ordinaires » et la légitimité des modèles traditionnels, il faut ajouter à l'argumentaire du discours, la défense des paysages anglais, « sanctuaires » de la culture anglaise. C'est pourquoi le prince se fait le porte parole des campagnes de *SAVE Britain's Heritage* et du lobbying des traditionalistes. Il dénonce à ce titre très explicitement la politique immobilière du secteur tertiaire qui prévaut pour la City : « ce serait une tragédie si le caractère et la ligne d'horizon de la capitale devaient encore être ruinés et Saint-Paul écrasée par un autre moignon de verre géant, mieux adapté au centre-ville de Chicago qu'à la City de Londres⁴¹⁰. » Une politique immobilière qui prévaut depuis la Seconde Guerre mondiale et a entraîné des « dégâts » urbanistiques et architecturaux majeurs : « Qu'en est-il depuis lors, que sommes-nous en train de faire à notre capitale ? Qu'avons-nous fait d'elle depuis les bombardements de la guerre⁴¹¹ ? »

La diatribe princière vise implicitement le programme polémique du moment, *The Mansion House Square* – un projet urbanistique pour le carrefour *Bank* à la City centré sur un gratte-ciel signé Mies van der Rohe et présenté par son associé Peter Carter, pour le promoteur Peter Palumbo. Mais, le discours attaque aussi et surtout le projet lauréat de l'agence de l'ABK pour l'extension de la *National Gallery* sur *Trafalgar Square*. Cette violente attaque va marquer les esprits et devenir un symbole : « Que nous apprêtons nous à faire à un de ses plus célèbres lieux – Trafalgar Square ? [...] Au lieu de concevoir pour l'élégante façade de la National Gallery une extension qui complète et continue le principe de sa colonnade et de ses dômes, il me semble que nous risquons de nous trouver devant une caserne de pompiers municipale avec sa tour abritant les sirènes. Je comprendrais mieux ce type d'architecture high-tech si vous démolissiez l'ensemble de Trafalgar Square et recommenciez le tout avec un seul architecte responsable de l'ensemble de l'étude, mais ce qui est ici proposé est comme un monstrueux furoncle sur le visage d'un bien-aimé et élégant ami⁴¹². »

C'est le contraste des esthétiques qui dérange le plus le prince, celle de la radicalité moderniste et celle néoclassique de la *National Gallery* édiflée dans la première moitié du XIX^e siècle par

⁴⁰⁹ *Ibidem* : "Except in Interior Design courses students are not taught to rehabilitate, nor do they ever meet the ultimate users of buildings in their training: indeed, they can often go through their whole career without doing so."

⁴¹⁰ *Ibidem* : "It would be a tragedy if the character and skyline of our capital city were to be further ruined and St Paul's dwarfed by yet another giant glass stump, better suited to downtown Chicago than the City of London."

⁴¹¹ *Ibidem* : "What, then, are we doing to our capital city now? What have we done to it since the bombing during the war?"

⁴¹² *Ibidem* : "What are we shortly to do to one of its most famous areas: Trafalgar Square? [...] Instead of designing an extension to the elegant facade of the National Gallery which complements it and continues the concept of columns and domes, it looks as if we may be presented with a kind of municipal fire station, complete with the sort of tower that contains the siren. I would understand better this type of high-tech approach if you demolished the whole of Trafalgar Square and started again with a single architect responsible for the entire layout, but what is proposed is like a monstrous carbuncle on the face of a much-loved and elegant friend."

William Wilkins ; l'extension de l'ABK serait en outre dénuée de sensibilité et de poésie : « Pourquoi tous ceux qui souhaitent présenter la peinture de la première Renaissance devraient-ils le faire dans une nouvelle galerie si manifestement en contradiction avec l'esprit de cet âge où primait l'art des proportions. Pourquoi ne pourrions-nous pas avoir ces courbes et ces arcs qui expriment au mieux le sentiment de cette attitude ? Qu'avons-nous à leurs reprocher ? Pourquoi tout devrait-il être à la verticale, droit, inflexible, seulement à angle droit, et fonctionnel⁴¹³ ? » Et le prince de conclure sur une citation de Goethe – « il n'y a rien de plus terrible que l'imagination sans goût » – avec l'espoir que les « prochaines cent cinquante années verront une nouvelle harmonie entre l'imagination et le goût et dans les relations entre les architectes et la population de ce pays⁴¹⁴. »

Ce discours constitue un tournant pour l'histoire de l'architecture en Grande-Bretagne, voire dans le monde anglo-saxon. Localement, il va clairement influencer sur le devenir de deux grands programmes architecturaux : l'extension de la *National Gallery* sur *Trafalgar Square* gagnée par ABK se voit invalidée au cours du mois de septembre 1984 par Patrick Jenkins (secrétaire d'État à l'Environnement du deuxième gouvernement de Margaret Thatcher) et *Mansion House Square* présenté par Peter Carter, lui-même invalidé en mai 1985.

⁴¹³ *Ibidem* : "Apart from anything else, it defeats me why anyone wishing to display the early Renaissance pictures belonging to the gallery should do so in a new gallery so manifestly at odds with the whole spirit of that age of astonishing proportion. Why can't we have those curves and arches that express feeling in design? What is wrong with them? Why has everything got to be vertical, straight, unbending, only at right angles – and functional?"

⁴¹⁴ *Ibidem* : "Goethe once said 'there is nothing more dreadful than imagination without taste'. In this 150th anniversary year, which provides an opportunity for a fresh look at the path ahead and in which by now you are probably regretting having asked me to take part, may I express the earnest hope that the next 150 years will see a new harmony between imagination and taste and in the relationship between the architects and the people of this country."

• Concours pour l'extension de la National Gallery ou l'affaire du furoncle (1981-85)

Competition for the National Gallery's extension or the carbuncle case (1981-85)

En 1981, Michael Vincent Levey, directeur de la *National Gallery* rend officielle la décision d'organiser un concours⁴¹⁵ pour l'édification d'une extension mitoyenne afin d'abriter plus spécifiquement la collection de peintures de la Renaissance. Le terrain pressenti se trouve à l'angle nord-ouest de *Trafalgar Square*. C'est un parking à ciel ouvert aux allures de terrain vague depuis que les bombardements de la Seconde Guerre mondiale ont détruit le grand magasin *Hampton* [ill.135].

Dès 1958, le gouvernement avait annoncé son souhait d'une extension sur le site, une extension qui aurait nécessité, donc, la création d'une passerelle pour enjamber *St Martin's Street*, petite voie qui sépare le site du musée tout en reliant la grande terrasse qui forme le parvis de la *National Gallery* sur *Trafalgar Square* (la façade-colonnade symétrique de la *National Gallery* apparaît depuis la place comme un fond de scène de théâtre). Cette servitude de voirie s'avèrera déterminante pour les diverses propositions à venir, imposant de réfléchir non pas à un simple ajout ou à une greffe, mais à problématiser l'intégration d'un édifice autonome et, en outre, parfaitement visible dans l'axe d'une place centrifuge que domine la grande colonne de Nelson (1842).

Le journal *The Sunday Times* participe de cette première actualité en proposant en 1958 un concours fictif pour concevoir une extension⁴¹⁶ ; il est remporté par l'architecte Barrie Dewhurst qui proposa une extension moderniste [ill.136], une proposition qui n'aura donc pas de concrétisation mais révèle l'esprit de radicalité qui prévalait à cette époque au sein du milieu professionnel où le *New Brutalism* est à la mode ; l'architecte lauréat reçut un prix de £2.500.

En 1968, au contraire de ces premières intentions géographiques, le Département du ministère de l'Environnement (*DoE*) décide de construire une nouvelle aile au revers de la *National Gallery* (tout en faisant réaliser une étude pour le redéploiement sur le site *Hampton*) : la

⁴¹⁵ Hugh Pearman, "Make your name on the Hampton site on Trafalgar Square" *BD* (1981).

⁴¹⁶ Alan Crookham, *The National Gallery, an illustrated history* (2009), p. 112.

nouvelle aile baptisée « *North Galleries*⁴¹⁷ » (1970-75) [ill.137] signé par D. E. Church et James Ellis est brutaliste. Le premier des deux architectes n'est autre que l'ancien directeur du *DoE of Ancient Monuments & Historic Buildings*, le second étant son nouveau directeur. Malgré sa radicalité plastique, la nouvelle aile ne contraste pas avec l'édifice néoclassique puisqu'elle se trouve à son revers, sur l'étroite *Orange Street* ; elle n'impacte pas l'homogénéité paysagère et la solennité qu'offre la façade de Wilkins sur *Trafalgar Square*. Comme le souligne Alan Crookham, archiviste pour la *National Gallery*, « bien que l'on ait critiqué l'aspect d'un "néo-abri-antiaérien", l'*Architects' Journal* salua une extension qui eut à résoudre "le difficile problème de réunir des styles architecturaux entièrement différents pour créer un bâtiment à la fois agréable à regarder et confortable à utiliser"⁴¹⁸. »

En 1981, le projet d'extension sur le site *Hampton* – côté *Trafalgar Square* – ne s'inscrit toutefois pas dans le même contexte politique, en raison des restrictions budgétaires pesant sur la culture lors du premier gouvernement Thatcher. Pour palier à ce problème, les fiduciaires de la *National Gallery* proposent un programme semi-public et semi-privé, afin de faciliter le financement comme le fonctionnement ultérieur. Ceci n'empêche pas le secrétaire d'État à l'Environnement, Michael Heseltine, de reprendre à son compte (avec un certain enthousiasme) le projet et, en décembre 1981, d'annoncer un concours d'architecture d'où il espère voir naître « une conception imaginative de la plus haute qualité⁴¹⁹ ».

Le concours suscite une véritable émulation – soixante dix-neuf participants⁴²⁰ [ill.138], mettant en lice, en dernier lieu, les propositions de sept finalistes :

- (1), Raymond Spratley partnership [ill.139] ;
- (2), Covell Matthews Wheatley Architects [ill.140] ;
- (3), Richard Sheppard, Robson and Partners [ill.141] ;
- (4), Arup Associates [ill.142] ;
- (5), SOM (Skidmore Owings and Merrill) [ill.143] ;
- (6), Richard Rogers and Partners [ill.144] ;
- (7), ABK (Ahrends, Burton and Koralek) [ill.145].

Du 24 août au 12 septembre 1982, une exposition est organisée pour présenter au public ces propositions⁴²¹. Elle est visitée par 78 000 personnes qui sont invitées à se prononcer par un

⁴¹⁷ "Extension to the National Gallery; Architect: D. E. Church" *AJ* (1975).

⁴¹⁸ Alan Crookham, *Opus cit.* p. 113 : "Although one critic had labelled the plans 'neo-bomb-shelter' in design, the *Architects' Journal* praised the completed extension for solving 'the difficult problem of joining together entirely different architectural styles, creating a building both pleasing to look at and comfortable to use'."

⁴¹⁹ Alan Crookham, *Opus cit.* p. 116.

⁴²⁰ Le *RIBA* conserve chacune des soixante dix-neuf propositions ; voir consultation en ligne sur la base de données iconographiques *RIBA PIX*.

⁴²¹ Voir sur les résultats de la compétition : "Trafalgar Square seven; Second stage schemes by: Skidmore Owings & Merrill, Arup Associates, Ahrends Burton & Koralek, Richard Rogers & Partners, Spratley &

vote. Comme le souligne Peter Buchanan, rédacteur en chef adjoint de la revue de l'*Architectural Review*, une telle compétition et une telle consultation forment un événement historique : « Soudain, l'architecture en Grande-Bretagne est redevenue un sujet d'intérêt public et de débat⁴²². »

Le résultat de ce sondage populaire place en tête la proposition de Richard Rogers and Partners (29%) qui ne semble pas séduire les institutionnels. Contre toute attente, en décembre 1982, le jury rejette les propositions des sept finalistes, tout en optant pour la proposition de l'ABK⁴²³ à condition que les architectes Peter Ahrends, Richard Burton et Paul Koralek revoient leur copie, une position que soutient le secrétaire d'État Michael Heseltine ; il n'est dès lors guère étonnant que ce résultat, très ambigu ait déclenché une polémique. Dans la presse spécialisée, au lendemain de cette décision controversée les articles redoublent⁴²⁴.

L'historien Kenneth Powell, dans *Collaborations, The architecture of ABK* (2002) soutient le caractère « remarquable » de la proposition de Rogers plébiscitée par le public, « non seulement pour son vocabulaire architectural fortement articulé, avec une tour de premier plan faisant écho à celle de St Martin in the Fields de l'autre côté de la place, mais aussi pour la dichotomie explicite qu'il a proposée entre la galerie et les éléments commerciaux du développement.

Cullearn, Richard Sheppard Robson & Partners and Covell Matthews Wheatley Partnership" *AJ* (1982) ♦ "National Gallery choice: Arup, SOM or ABK" *Building* (1982) ♦ Bill Hillier, John Peponis and John Simpson, "National Gallery schemes analysed" *AJ* (1982) ♦ "Rethink on National Gallery competition: Ahrends, Burton & Koralek, Arup Associates and Skidmore Owings & Merrill have been asked to modify their proposals before the selection of competition winner" *AJ* (1982).

⁴²² Peter Buchanan cité par John Bold et Tanis Hinchcliffe in *Discovery London's Building* (2009), p. 128 : "The importance of the National Gallery competition cannot be overstated. Suddenly architecture in Britain is once again a subject of public interest and debate".

⁴²³ L'agence ABK a été fondée en 1961 par les architectes Paul Koralek (diplômé de l'*AA School* de Londres et collaborateur de Marcel Breuer à New York), Peter Ahrends et Richard Burton (eux-mêmes diplômés de l'*AA School*). Engagés en faveur d'un modernisme puriste de qualité, ils sont en ce début des années 1980 les architectes montants de la scène britannique ; voir sur le sujet : Stevan Brown, "Recent work of ABK" *RIBA journal* (1979) ♦ Colin Davies, "ABK on show: a visit to the practice where the art of architecture comes first" *Building* (1980) ♦ Kenneth Powell, *Collaborations, The architecture of ABK* (2002).

⁴²⁴ Voir : "Trafalgar victory... for the design by Ahrends Burton & Koralek" *AJ* (1982) ♦ Peter Buchanan, "National Gallery gamble: illustrates and discusses some of the issues raised by four schemes" *AR* (1982) ♦ "Editorial: the long-running saga of the National Gallery Hampton Site competition" *International journal of museum management & curatorship* (1983) ♦ "ABK criticise National Gallery competition: the British architectural competition system is a mess, according to Peter Ahrends of ABK, who last week criticised aspects of the PSA's competition for an extension to the National Gallery on the Hampton site in Trafalgar Square, for which ABK are again revising proposals" *AJ* (1983) ♦ "ABK not OK - architects to make further refinements to elevation and layout of scheme for Hampton site extension" *AJ* (1983) ♦ Colin Amery, and others, "National Gallery extension" *AD* (1983) ♦ Charlotte Ellis, David Cadman, and others, "The competition that nobody won; and, The last picture show?" *AJ* (1983) ♦ Paul Morris, "Winning the battle at Trafalgar" *Chartered surveyor weekly* (1983) ♦ Martin Spring, "National Gallery controversy rages on" *Building* (1983) ♦ Neal Mossis, "ABK answer their critics: Ahrends explains remodeled scheme; Doomed by the brief" *Building design* (1983).

Rogers a remporté plus de votes comme premier choix du public que n'importe quel autre concurrent, mais ses propositions furent également les plus largement détestées [...] ⁴²⁵. »

Il ne faut pas réduire le programme de Rogers & Partners à son symbole, la tour métallique, qui elle-même doit accueillir un restaurant et un belvédère. Si elle répond volontairement à la flèche de *St-Martin-in-the-Fields*, elle répond aussi à la colonne de Nelson au centre de la place monumentale ; c'est justement depuis cette colonne que l'équipe de Rogers propose de créer un passage souterrain déclinant progressivement qui plonge au cœur de l'extension, en parallèle de la création d'une liaison piétonne continue entre deux places majeures du centre de Londres qui « s'ignorent », *Leicester Square* et *Trafalgar Square*.

Pour beaucoup, l'éviction de Rogers est synonyme de la fin d'un rêve, l'édification d'un Beaubourg londonien : « [ce projet] aurait pu devenir "un monument symbolique d'une époque d'optimisme, en train de s'évanouir, dans laquelle l'utilisation imaginative de la technologie devait être mise à la disposition de tous les avantages de la vie moderne – y compris la culture" ⁴²⁶. »

Mais, pour le jury, ce concours ne doit pas faire prévaloir une radicalité que l'on appelle certes à se prononcer, non à être concrétisée. La proposition de l'ABK, plus conventionnelle que celle de Rogers va donc être privilégiée. Le jeune trio de l'ABK apparaît mieux armé pour répondre à la complexité d'un programme qui nécessite, selon les attentes, de questionner l'intégration d'un édifice moderne dans un environnement historique ; une sensibilité contextuelle dont Kenneth Powell ne doute en aucun cas : « Aucune autre pratique n'était mieux équipée pour faire avancer la cause de la modernité contextuelle que celle d'ABK ⁴²⁷. »

C'est en 1961 que Ahrends, Burton & Koralek ont fondé leur pratique, lorsqu'ils gagnent la compétition pour *The Berkeley Library* du *Trinity College* de Dublin ⁴²⁸ [ill.146] (1961-67). Dans les deux décennies 1960-1970, ils continuent dans cette lignée institutionnelle en témoignant d'une parfaite maîtrise technique et d'une attention particulière aux matériaux et à l'intégration paysagère, comme par exemple, *The Templeton College* [ill.147] et les additions au *Keble*

⁴²⁵ Kenneth Powell, *Collaborations, The architecture of ABK*, Basel ; Boston ; Berlin : Birkhäuser Publishers for Architecture, 2002, p. 14 : "The Rogers scheme was notable not only for its strongly articulated architectural vocabulary, with a prominent tower echoing that of St Martin in the Fields across the square, but also for the explicit dichotomy it proposed between the gallery and commercial elements of the development. Rogers won more 'first choice' votes from the public than anyone, but his proposals were also the most widely disliked – RIBA President Owen Luder's supposedly supportive comments, moreover, did Rogers no favours."

⁴²⁶ Peter Buchanan cité par John Bold et Tanis Hinchcliffe, *Opus cit.* p. 129 : "[...] this might have become 'a fitting monument to an age of optimism, now fast fading, in which the imaginative use of technology was to have made available to all the benefits of modern life – including culture'."

⁴²⁷ Kenneth Powell, *Collaborations, The architecture of ABK*, *Opus cit.* p. 13 : "No practice was better equipped to advance the cause of contextual modernism than ABK."

⁴²⁸ Voir : Lance Wright, "ABK Booterstown... college" *AR* (1976) ♦ Maurice Cooper, "ABK returns to Trinity: completion of the new arts building at Trinity College" *BD* (1978) ♦ Lance Wright and Kenneth Browne, "ABK Dublin Arts" *AR* (1979).

College d'Oxford⁴²⁹ sur *Blackhall Road* [ill.148] (1969-80). Pour le concours de la *National Gallery* (1981), l'intérêt de leur proposition est le coût prévisionnel bas, l'équilibre judicieux entre l'espace commercial et l'espace muséographique, mais aussi, l'expressivité et l'échelle mesurées d'une extension qui rejette l'expressivité *High-Tech* et recherche un compromis dans une volonté d'intégration ; comme le rappelle Kenneth Powell, pour qualifier la proposition, Peter Ahrends utilise l'adjectif « *quiet* ».

La proposition de l'ABK a une réelle dimension urbanistique qui nous renvoie au travail d'intégration spatiale de Peter et Alison Smithson, établissant un équilibre entre monumentalité et générosité de l'espace public alors que le site est très exigü, délimité par *Whitcomb Street* et *Pall Mall*. Ahrends décrit la cour circulaire piétonne proposée comme une « *antichambre de Trafalgar Square*⁴³⁰ », écho de la place circulaire de l'*Admiralty Arch* de Aston Webb (1911) [ill.149] sur *The Mall*, non loin de *Trafalgar Square*.

Les galeries muséographiques de l'extension de la *National Gallery* se développent à l'étage en ouvrant sur la place circulaire, tandis que le rez-de-chaussée se voit occupé par des espaces commerciaux ; l'espace tertiaire de bureaux se trouve au revers sur l'extérieur de l'édifice cubique plus conventionnel. La place circulaire intérieure devient une porte d'entrée symbolique pour le nouveau musée, alliant passé et modernité, où la solennité est prononcée dans la justesse d'une esthétique mesurée. Kenneth Powell explique les réticences du jury et des fiduciaires de la *National Gallery* par la nature de ces espaces essentiellement courbes. Ils n'auraient pas saisi la qualité du travail sur la fluidité des circulations, préférant des espaces rectangulaires plus classiques.

La *Royal Fine Art Commission* (RFAC – organisme public non ministériel du gouvernement) accompagne la décision de révision de cette proposition, en particulier sur les dispositions des galeries d'exposition et pour le renforcement architectural de l'entrée par un élément visuel symbolique et paysager qui réponde au clocher de *St Martin in the Fields*, l'église qui se trouve en perspective à l'opposé de l'enfilade de la *National Gallery* de William Wilkins. Est ainsi demandé aux architectes de contrebalancer la flèche tout en rétablissant une symétrie abstraite centrée sur le dôme central (sur tambour) de la *National Gallery*. L'adjonction d'une tour d'angle solutionnée par l'ABK peut toutefois être considérée comme un emprunt au projet de Rogers, ce que nie Ahrends⁴³¹ ; la tour de verre surmontée de sa structure métallique évoque les tourelles des palais des cités de la Renaissance et leurs étendards [ill.150].

Le principal effet de ces changements est l'intensification de la controverse⁴³².

⁴²⁹ C. Amery, "ABK infill: Roman Catholic chaplaincy, Oxford" *AR* (1972) ♦ Jack Christopher, "Return to go: an ABK addition to their 1969 building" *BD* (1980).

⁴³⁰ Kenneth Powell, *Collaborations, The architecture of ABK*, Opus cit. p. 16.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 17.

⁴³² Voir : Peter Murray, "Trials at the National Gallery" *RIBA journal* (1984) ♦ Colin Amery, "The untold story of the National Gallery" *Blueprint* (1984) ♦ Peter Buchanan, "National Gallery: progress report" *AR* (1984) ♦

En décembre 1983, le projet révisé est approuvé et soumis à l'enquête publique qui débute en avril 1984, sous la direction de *The Greater London Council* et du *Conseil de Westminster*, quelques jours après le fameux discours du prince Charles à *Hampton Court Palace* (30 mai) lorsqu'il critique « le monstrueux furoncle sur le visage d'un bien-aimé et élégant ami⁴³³ » ; le prince Charles, en attaquant l'« extension corrigée » de l'ABK et la fameuse tour d'angle sur Trafalgar Square (nullement sur le plan, l'organisation entre les espaces ou le développement subtil des fonctions au sein de l'extension) entraîne indéniablement un retournement décisionnel que les résultats négatifs de l'enquête publique vont eux-mêmes précipiter. En septembre 1984, le secrétaire d'État à l'Environnement Patrick Jenkins refuse le permis de construire en raison d'une esthétique « tout à fait inappropriée pour ce site d'importance nationale⁴³⁴ » ; les réactions dans la presse sont circonstancielles et mesurées⁴³⁵. Tous les partis semblent d'accord sur la nécessité de reconduire un nouveau concours.

Dans *Collaborations, The architecture of ABK* (2002) Kenneth Powell revient en détail sur « l'issue de la saga de la National Gallery [qui] a sérieusement endommagé ABK, non pas parce que la qualité de son travail fut mise en doute, mais parce que les clients potentiels craignaient dorénavant que le prince puisse intervenir dans le processus de planification et le faire dérailler, ou au moins retarder tout projet qui lui déplairait⁴³⁶. » Cette décision porte ombrage non

“National Gallery: Trafalgar coup?” *Connaissance des arts* (1984) ♦ “Westminster slams National Gallery” *Building* (1984) ♦ Lewis Blackwell, “Backlash over council attack on ABK design: Manser calls National Gallery scheme critics ridiculous” *BD* (1984) ♦ “RFAC in dissent over ABK scheme” *AJ* (1984) ♦ “ABK gallery scheme ‘disgusting and vulgar’ says ‘Observer’ man [Stephen Gardiner]” *AJ* (1984) ♦ “ABK scheme still in the balance” *AJ* (1984) ♦ “National Gallery: ABK reply. Upset by comments in the RIBA on their design for the National Gallery extension, Ahrends Burton & Koralek reply to comments which they believe lack proper critical analysis and are too sweeping” *RIBA journal* (1984) ♦ “ABK’s defence” *BD* (1984) ♦ “Ahrends’ evidence on National Gallery keeps inquiry busy; Ahrends Burton & Koralek” *BD* (1984) ♦ “Design dominates Gallery inquiry” *Building* (1984) ♦ “ABK scheme still in the balance” *AJ* (1984) ♦ “Conservationists blast Gallery plan (Report on the public inquiry into the proposed extension to the National Gallery)” *Building* (1984) ♦ “Lawyers clash at closing session of ABK inquiry” *BD* (1984) ♦ Seymour Smith, “National disgrace: the philistinism and modern ‘remuddling’ of the interiors of the National Gallery and the British Museum” *AR* (1984).

⁴³³ Extrait du discours prononcé par le prince Charles (*HRH The Prince of Wales*) à l’occasion du 150^{ème} anniversaire du *Royal Institute of British Architects (RIBA)*, lors du Gala d’*Hampton Court Palace* le 30 Mai 1984 (cf. « ANNEXES » p. 403).

⁴³⁴ *Collaborations, The architecture of ABK*, Opus cit. p. 17 : “The impact of the speech was immediate, with extensive media coverage: it launched the Prince’s career as an arbiter of architectural taste. In September, the new Environment Secretary, Patrick Jenkins, rejected the National Gallery scheme as ‘altogether inappropriate for this site of national importance’.”

⁴³⁵ Voir : “ABK gallery scheme axed” *AJ* (1984) ♦ Nigel Moor, “Inspector’s view of ‘the carbuncle’” *Building* (1984) ♦ “Gallery extension plan back to the drawing board (Scheme by Ahrends Burton & Koralek rejected by the Environment Secretary)” *Building* (1984).

⁴³⁶ *Collaborations, The architecture of ABK*, Opus cit. p. 17 : “The outcome of the National Gallery saga seriously damaged ABK, not because the quality of its work was in doubt but because prospective clients feared that the Prince might again interfere in the planning process and derail, or at least delay, any project to which he took exception.”

seulement à ABK⁴³⁷ mais aussi à tous les architectes qui risquent à l'avenir de faire les frais de ce genre de décision politique...

Pour l'heure, l'année 1985 voit s'annoncer un nouveau dénouement : les problématiques budgétaires qui pesaient sur le programme sont levées à la fin du mois d'avril, lorsque les frères Sainsbury⁴³⁸, John, Simon et Timothy Sainsbury (les propriétaires de la chaîne de supermarchés *Sainsbury's*) font don de £50M pour réaliser l'extension qui portera dès lors leur nom. Consécutivement, un comité de sélection est mis en place pour s'assurer de la cohérence d'un nouveau concours avec les attentes des fiduciaires de la *National Gallery* – ce comité est composé des trois donateurs, de Michael Levey (directeur de la NG), du député Michael Wilson, ainsi que les membres fiduciaires de la NG, Noel Annan (administrateur à partir de 1985 à la suite de Jacob Rothschild), Caryl Hubbard, Bridget Riley, Stuart Young et Isaiah Berlin ; lors de leur première réunion, le comité décide de nommer deux consultants spécialistes de l'architecture contemporaine, Ada Louise Huxtable, correspondante du *New York Times*, et Colin Amery, le correspondant du *Financial Times* à Londres.

Le processus de consultation vise à étudier les profils d'une cinquantaine d'architectes potentiels, alors que s'engage un voyage d'étude de juin à septembre 1985 ; ce « Grand Tour » conduit le comité dans différents pays :

- au Danemark, pour visiter le musée d'art moderne *Louisiana* (Humblebaek), musée édifié en 1958 par les architectes Vilhelm Wohlert et Jørgen Bo, sur le principe de la modularité des galeries d'exposition ; la *Ny Carlsberg Glyptotek* (Copenhague) édifée par complémentarité de deux ailes (Vilhelm Dahlerup, 1897 ; Hack Kampmann, 1906) ; le musée *Thorvaldsen* (Copenhague) de Michael Gottlieb Bindesbøll (1838-48) ;
- en France, pour visiter le Centre Pompidou ; le musée Picasso ; et surtout, le musée d'Orsay, réhabilitation en cours d'une gare de la Belle Époque par les architectes Renaud Bardon, Pierre Colboc et Jean-Paul Philippon (ACT Architecture), lauréats d'un concours organisé en 1979, rejoints ensuite par l'architecte d'intérieur italienne Gae Aulenti.
- en Allemagne, pour visiter, la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart, extension de James Stirling inaugurée en 1984 ; l'extension du musée des arts appliqués de Francfort (*Museum für angewandte Kunst*), par l'architecte Richard Meier (1984) ; le musée *Abteiberg* (*Städtische Museum Abteiberg*) à Mönchengladbach réalisé par Hans Hollein (1972-82) ; l'*Alte Pinakothek*, la *Glyptothek* et la *Neue Pinakothek* de Munich (Alexander Freiherr von Branca, 1974-81) ;

⁴³⁷ Belinda Ward and others, "ABK 'victims of circumstances': interview with Peter Ahrends following announcement of end of National Gallery competition saga; Trustees welcome gift from Sainsburys" *AJ* (1985).

⁴³⁸ Voir : "National Gallery design dropped" *Building* (1985) ♦ "Updated gallery plans 'held back'" *Building* (1985) ♦ Ian Latham, "Playing to the Gallery" *BD* (1985) ♦ "Sainsburys go shopping for new architect" *RIBA journal* (1985) ♦ Stefan Tietz, "Cost of a competition collapse" *Building* (1985).

- aux Etats-Unis, pour visiter les galeries du musée *Charles Shipman Payson* (Portland) signé Henri Cobb (associé de I. M. Pei) et livré en 1983 ; le musée *Sackler* attaché au musée *Fogg Art* de l'université de Havard (Cambridge, Massachusetts) de l'architecte James Stirling, inauguré en 1985 ; le centre pour l'art britannique de Yale (*New Haven*, Connecticut) de l'architecte Louis I. Kahn (1969-74) ; le musée d'art *Kimbell* (Fort Worth, Texas) du même architecte (1966-72) ; ainsi que deux rencontres avec les architectes Robert Venturi (pour le pavillon *Gordon Wu* à l'université de Princeton, dans le New Jersey) et I. M. Pei (auteur de l'aile est de la *National Gallery of Art* de Washington ; pour le projet de transformation du Grand Louvre à Paris ; pour le musée *Portland* dans le Maine ; l'aile ouest du musée des Beaux-Arts de Boston.
- en Grande-Bretagne, pour visiter la collection *Burrell* de Glasgow réalisé par Barry Gasson et inaugurée en 1983 ; la galerie *Clore* en construction à Londres, par l'architecte James Stirling ; l'extension de la galerie d'art de *Whitechapel* à Londres, en cours de réhabilitation par les architectes Alan Colquhoun et John Miller ; le centre pour les arts visuels *Sainsbury* de l'université *East Anglia* achevé en 1978 par l'architecte Norman Foster ; le musée de Londres inauguré en 1976, des architectes Philip Powell et Hidalgo Moya.

La liste des cinquante architectes présélectionnés est élaborée par un comité de spécialistes où figurent Denys Lasdun, Colin St John Wilson, William Whitfield, Michael Manser (Président du *RIBA*), des membres de la *Royal Fine Art Commission* (dont le secrétaire Sherban Cantacuzino), Alvin Boyarsky (administrateur de l'*Architectural Association School*), Charles Jencks et Philip Johnson.

Le résultat est présenté le 4 octobre 1985 – six équipes d'architectes⁴³⁹ officiellement sélectionnées pour plancher sur l'extension de la *National Gallery*, dite « *Sainsbury Wing* » ; les architectes ayant jusqu'au mois de janvier 1986 pour présenter leurs propositions au comité, selon des consignes précises, pour « livrer "une œuvre architecturale remarquable pour compléter le carré historique (de la NG)", tout en soulignant la nécessité d'un sympathique voisinage à l'édifice de Wilkins et pour l'ensemble des galeries qui devront être d'une qualité et d'un caractère approprié à l'exposition des peintures"⁴⁴⁰ » :

- (1), Henri Nichols Cobb of I. M. Pei & Partners ;
- (2), Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough ;
- (3), Colquhoun & Miller with RMJ ;

⁴³⁹ Voir : "‘Hot six’ get chance for gallery fame" *AJ* (1985) ♦ Ian Latham, "Hampton shortlist brings optimism" *BD* (1985) ♦ "Gallery entrants 'lack sensitivity'" *Building* (1985) ♦ "Gang of six shortlisted for Hampton site", *RIBA journal* (1985).

⁴⁴⁰ Voir : Colin Amery, *A celebration of art and architecture: the National Gallery Sainsbury Wing*, London : National Gallery Publications, 1991, p. 58 : "(...) to achieve 'a building of outstanding architectural distinction to complete the historic square', while also emphasizing that what was needed was a sympathetic neighbour for the Wilkins building and a set of galleries 'of a quality and character appropriate to the paintings'."

- (4), Jeremy Dixon with Building Design Partnership ;
- (5), James Stirling Michael Wilford & Associates ;
- (6), Robert Venturi of VRSB (Venturi, Rauch & Scott Brown).

Toutes les propositions⁴⁴¹ reflètent une approche historiciste qui vise à assurer l'adjonction de la « *Sainsbury Wing* » à la colonnade, tout en résolvant le traitement d'une entrée autonome sur *Trafalgar Square* par le respect de la servitude du passage entre la *National Gallery* et *Orange Street* (par la *St Martin's Street*) et par l'édification d'un avant-corps d'angle :

- (1) : la proposition de Henri Nichols Cobb of I. M. Pei & Partners [ill.151] opte pour une solution néoclassique par la reprise de l'ordre corinthien de l'enfilade de Wilkins, « plaqué » sur un avant-corps circulaire qui semble un exercice de style.
- (2) : la proposition de Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough [ill.152] est assez représentative de l'éclectisme radical promu par Charles Jencks, parfaite illustration du post-modernisme.
- (3) : la proposition de Colquhoun & Miller with RMJ [ill.153] n'est qu'un pastiche assez maladroit d'un palais florentin de la Renaissance.
- (4) : la proposition de Jeremy Dixon with Building Design Partnership [ill.154] est certainement la plus intéressante au premier abord, assurant l'unité du projet dans un savant emboîtement scénographique de volumes primaires ; la porte d'entrée monumentale du « sanctuaire » s'inspire du baptistère Saint-Jean de Florence, revisité sous le prisme d'un classicisme rationaliste et mesuré, un peu à la façon dont Gunnar Asplund avait traité la silhouette de sa bibliothèque publique de Stockholm (1920-28).
- (5) : la proposition de James Stirling Michael Wilford & Associates [ill.155] est une variation d'un profil de palais florentin qui prend l'allure d'un temple primitif. La *Sainsbury Wing* de Stirling est assez proche de la proposition contemporaine pour *The Performing Arts Center* de l'université de Cornell (1983-88), bien qu'ici, rien ne garantisse la puissance civique et la monumentalité revendiquées ; l'historien William J. R. Curtis, très cynique dans sa critique, tacle cette proposition de « palais constipé⁴⁴² ».
- (6) : la proposition de VRSB (Venturi, Rauch & Scott Brown) [ill.156] offre quant à elle une justesse qu'aucune autre proposition concurrente n'a réussi à atteindre : la reprise de l'ordre corinthien ou de la modénature de la colonnade de Wilkins sert un effet théâtral qui ne peut se confondre avec le principe de l'imitation ou du mimétisme. Leur proposition propose un « glissement » de motif. La *Sainsbury Wing* de Robert Venturi

⁴⁴¹ Voir la synthèse sur les six propositions : Charles Jencks, and others, "AD Profile: 65. Post-Modernism & discontinuity" *AD* (1987), p. 1-80.

⁴⁴² William J.-R. Curtis, "Clipper class classicism" *AJ* vol. 185, no. 24, 1987 June 17, p. 24-29 : "a constipated Pallazo" ; Voir aussi : James Stirling, "Notes offer variations on a rigid theme" *BD* (1986) ♦ "One that didn't win: extracts from James Stirling Michael Wilford & Associates' report and design submission for the National Gallery extension" *AJ* (1986).

abandonne l'idée d'un pavillon d'angle prononcé pour se fondre dans l'espace public et dans la continuité de l'enfilade, un espace magistral où continue donc de primer la puissance de la colonnade de Wilkins. Venturi tente ainsi de proposer un savant exercice du dialogue entre les parties, un exercice de greffe qui ne tombe cependant pas dans l'écueil du *Classical Revival* ; Venturi propose une extension « civique à l'extérieur » qui ne porte pas à un jeu de contraste ou de différenciation, une extension civique qui « ressemble à un musée et non à un aéroport ». C'est « évidemment un fragment de l'édifice de Wilkins », la nouvelle aile « ne pouvant clairement exister sans lui⁴⁴³ » ; « Nous avons commencé par aimer ce bâtiment [...] »⁴⁴⁴.

C'est précisément cette justesse et cette harmonie, cette humilité civique et institutionnelle qui séduisent et conduisent au choix de la proposition de l'architecte américain Robert Venturi et ses associés John Rauch et Denise Scott Brown⁴⁴⁵. VRSB semble d'ailleurs avoir immédiatement pris toute la mesure de l'importance du projet, si l'on s'en tient aux déclarations des architectes dans *Building Design* : « C'est l'une des grandes opportunités architecturales de ce siècle – dans tous les termes. Cela se produit une fois dans une vie d'architecte⁴⁴⁶ » ; sans doute sous entendu, pour des architectes américains, de pouvoir réaliser un programme institutionnel et culturel prestigieux au cœur d'une des grandes capitales culturelles du vieux continent. Car si VRSB était connue aux Etats-Unis⁴⁴⁷ pour ses réalisations ainsi qu'internationalement par ses écrits, elle n'avait jusque là jamais eu l'opportunité de construire en Europe.

Entre le mois de janvier 1986⁴⁴⁸, date où la décision est rendue officielle mais la « solution VRSB » non dévoilée au public, et la présentation du résultat du concours en avril 1987⁴⁴⁹, les

⁴⁴³ Robert Venturi, "Venturi's deft display" *AJ*, vol. 185, no. 15, 1987 April 15, p. 6 : " [extension] must be civic outside and institutional inside. It should look like a museum not an airport. [...] It will clearly be a fragment of the Wilkins building, and could clearly not exist."

⁴⁴⁴ E. M. Farrelly, "The Venturi effect: contumacy and contravention in architecture" *AR*, no. 1084, 1987 June, p. 32-37 : "We decided to respect the much-loved friend. We started off by loving this building [...]."

⁴⁴⁵ Robert Venturi s'est associé en 1964 avec l'architecte John Rauch, qui l'oublie-t-on trop souvent, a participé à l'élaboration du programme et du design de la *National Gallery* au même titre que Denise Scott Brown. John Rauch quitte l'agence établie à Philadelphie en 1989, et celle-ci prend le nom de Venturi, Scott Brown and Associates (VSBA). En tant que chargé de chantier à Londres, il est important de même de souligner la contribution de l'agence d'architecture Sheppard Robson (fondée en 1938 par Richard Sheppard).

⁴⁴⁶ Ian Latham, "London calling" *BD*, no. 834, 1987 May 1, p. 16-17 : "'It's one of the great architectural opportunities of the century – in anyone's terms. It's a once in a lifetime project'."

⁴⁴⁷ En 1985 l'agence VSBA reçut l'honneur *Architecture Firm Award* de l'Institut américain des architectes (AIA) ; voir : Michael J Crosbie, "A benediction for contradiction: Venturi Rauch & Scott Brown wins the AIA firm award" *Architecture (AIA)* (1985).

⁴⁴⁸ Voir : "Dark horse wins the National; Architects selected for National Gallery extension: Venturi Rauch & Scott Brown" *AJ* (1986) ♦ "Venturi popular choice for extension" *BD* (1986) ♦ "American promises 'harmony' to end National Gallery discord" *Building* (1986) ♦ Martin Spring, "Gallery of styles" *Building* (1986) ♦ Martin Spring, "Drawn in the USA" *Building* (1986) ♦ Daralice Donkervoet Boles, "Venturi gets the National Gallery; Architect of winning design: Robert Venturi, of Venturi Rauch & Scott Brown" *Progressive Architecture* (1986) ♦

critiques ne vont cesser de s'intensifier pour atteindre le chiffre « incroyable » de vingt-sept publications de presse en moins de cinq mois (entre avril et août 1987).

Ce florilège laisse apparaître deux partis critiques qui prennent corps au lendemain de l'exposition du projet qui est visitée par plus de 70000 personnes. Par la voie de son président, la RFAC (*Royal Fine Art Commission*) annonce avoir été « très impressionnés par le concept subtil développé par Venturi, qui s'acquitte de la déférence due à la National Gallery de Wilkins, qui établit des liens et, en même temps, fournit un bon exemple d'architecture contemporaine⁴⁵⁰. » Fait rare, le président du RIBA prend position et salue la conception : « Ici, nous avons une double solution intelligente – une conception réfléchie d'assemblage en suivant la ligne de la construction en pierre de Portland, avec une attention particulière aux détails classiques. Pourtant, ce n'est en aucun cas un pastiche, essentiellement, une approche entièrement originale et moderne⁴⁵¹. »

Certains critiques, dans la presse nationale, sont plus mesurés mais bienveillants – tel Martin Pawley qui écrit dans *The Guardian* : « Compte tenu des contraintes de temps, Venturi, Rauch et Scott Brown ont réussi à créer la dignité et l'autorité où certains critiques ne voient que faiblesse et compromis⁴⁵² » – tandis que d'autres sont dithyrambiques, tel Simon Jenkins, dans

Ian Latham, "Classical dilemmas" *BD* (1986) ♦ "Trafalgar transformation" *Architect (RIBA)* (1986) ♦ "National Gallery extension (5)" *International journal of museum management & curatorship* (1986).

⁴⁴⁹ Voir : "Venturi's deft display" *AJ* (1987) ♦ Martin Spring, "Venturi unveils undemonstrative National Gallery extension; Forty year funding saga" *Building* (1987) ♦ Ian Latham, "Learning from London" *BD* (1987) ♦ Dan Cruickshank, "Playing high games" *AJ* (1987) ♦ Alan Thompson, "Playing to the gallery" *BD* (1987) ♦ Martin Spring, "1988 start on site for National Gallery" *Building* (1987) ♦ Owen Luder, "Let it proceed without delay" *Building* (1987) ♦ Lee Mallett, "National Gallery project gets sweet and sour response" *BD* (1987) ♦ Ian Latham, "London calling" *BD* (1987) ♦ Peter Bludell Jones, and Waldemar Januszczak, "Two views on Venturi" *AJ* (1987) ♦ Guy Booth, "My battle of Trafalgar" *BD* (1987) ♦ "Venturi's National Gallery extension" *Architect (RIBA)* (1987) ♦ "The Sainsbury Wing: an extension to the National Gallery in London" *Architectural record* (1987) ♦ Lee Mallett, "The National Gallery closes a chapter" *Blueprint* (1987) ♦ Martin Spring, "Courteous Americans at the Gallery" *Building* (1987) ♦ "Trafalgar Square honky tonk" *Burlington magazine* (1987) ♦ Stanislaus von Moos, "Ampliamento della National Gallery, Londra [Extending the National Gallery, London]" *Domus* (1987) ♦ Daralice Donkervoet Boles, "The National Gallery tries again" *Progressive architecture* (1987) ♦ "National Gallery extension (6)" *International journal of museum management & curatorship* (1987) ♦ "National Gallery extension" *Art & design* (1987) ♦ Robert Cowan, "The trouble with Robert Venturi" *AJ* (1987) ♦ "National Gallery is 'planners delight'" *Building* (1987) ♦ Hans Peter Svendler Nielsen, "Udvidelse af National Gallery, London [Extension to the National Gallery, London]" *Skala* (1987).

⁴⁵⁰ Réaction de la RFAC, information de seconde main in Colin Amery, *A celebration of art and architecture: the National Gallery Sainsbury Wing* Opus cit., p. 79 : "'we are very impressed by the fine concept of Venturi's design, which pays due deference to Wilkins's National Gallery, links up with it and at the same times provides a good exemple of contemporary architecture'."

⁴⁵¹ Réaction du RIBA, information de seconde main in Colin Amery, *ibidem* : "Here we have a clever two in one solution – a fitting thoughtful design following the building line in Portland stone with careful classical detailing. Yet it is in no way a pastich, essentially it is a completely modern and original approach."

⁴⁵² Article de Martin Pawley dans *The Guardian*, information de seconde main in Colin Amery, *ibidem*, p. 80-81 : "Given the constraints of the brief, Venturi, Rauch and Scott Brown have succeeded in creating dignity and

The Sunday Times, qui évoque un « triomphe » pour une extension qui « n’a rien à voir avec la renaissance classique glaciale du Grand Palais de Paris ou les mausolées d’art de Washington. C’est une variation humoristique intime sur un thème de la Renaissance qui a été la source d’inspiration des architectes anglais, d’Inigo Jones à Edwin Lutyens... Créé par un Américain dans la tradition classique européenne, la Sainsbury Wing ne contient aucune trace de chauvinisme. Venturi ravive l’humanisme architectural et le projette avec bravoure. Puisse-t-il être largement imité⁴⁵³. »

Pourtant les critiques acerbes dominant dans la presse... Par exemple, Deyan Sudjic, en avril 1987, pour *London Daily News*, déclare : « La conception de Venturi se montre assez prometteuse, le bâtiment étant bien meilleur que nous aurions pu oser l’espérer. D’autre part, à la génération future, il va parler franchement mais de façon embarrassante de l’approche maniérée et schizophrénique de l’architecture dans les années 1980⁴⁵⁴. »

Waldemar Januszczak pour *l’Architects’ Journal* critique Venturi qui « a fait exactement ce que fait le mauvais peintre quand il n’est pas en mesure de joindre deux bords de manière convaincante : il barbouille la jointure avec son doigt et cache la séparation⁴⁵⁵. »

L’Architectural Review devient l’une des revues spécialisées les plus critiques et féroce­ment opposée à la conception, comme en témoigne l’article d’Elizabeth Margaret Farrelly de juin 1987, qui s’en prend le choix esthétique de la façade de la *Sainsbury Wing* sur *Trafalgar Square* : « Maniérisme... ce n’est pas un crime en soi, mais c’est un style exigeant, et pour fonctionner avec le tout, il doit être bien fait. L’extension National Gallery, telle que proposée, est pleine d’astuces maniéristes et de blagues de toutes sortes, mais quelques blagues ne

authority where some critics expected weakness and compromise. If there is any justice left in Trafalgar Square this one should be built.”

⁴⁵³ Article de Simon Jenkins dans *The Sunday Times*, information de seconde main in Colin Amery, *ibidem*, p. 79 : “It is a triumph, a dazzling display... Inside the new gallery is a celebration not just of the Renaissance but of the rebirth of the city, portrayed in the backgrounds of so many of its pictures. In the main galleries, there are more columns, arches, perspectives and historical allusions to frame work of Piero and Uccello and Bellini and Cranach and van Eyck. Below, more recent examples of revivalism are celebrated : coloured Victorian railway columns in the foyer and a huge Crystal Palace vault over the grand staircase. This is not the frigid classical revival of Paris’s Grand Palais or the art mausolea of Washington. It is an intimate, humorous variation on a renaissance theme of the kind that has been the inspiration of English architects from Inigo Jones to Edwin Lutyens... Designed by an American in the European classical tradition it contains no trace of chauvinism. It revives architectural humanism and carries it forward with bravura. May it be widely imitated.”

⁴⁵⁴ Article de Deyan Sudjic dans *London Daily News*, information de seconde main in Colin Amery, *ibidem*, p. 80-81 : “Venturi’s design shows enough promise to be a much better building than we could have dared to hope for at one time. On the other hand, to a future generation it will speak embarrassingly frankly about the mannered and schizophrenic approach to architecture in the 1980s.”

⁴⁵⁵ Waldemar Januszczak, “Two views on Venturi” *AJ*, vol. 185, no. 19, 1987 May 13, p. 22-27 : “Venturi has done exactly what the bad painter does when he is unable to make two edges meet convincingly : he simply smudges the join with his finger and blurs the divide.”

peuvent pas supporter le révélateur plus d'une fois. Et elles ne sont pas, dans l'ensemble, de premier ordre⁴⁵⁶. »

L'historien William J. R. Curtis, dans *Architects' Journal*, perçoit quant à lui la future extension comme un « emballage de culture classique européenne pour les yuppies de la Ivy League » qui marque « une nouvelle étape dans la confirmation d'un fiasco dont tous les signes montrent qu'il va aboutir à une farce complètement éculée⁴⁵⁷ » ; « Quand une culture est en cours de déclin, rien de tel que de plaquer une colonne pour susciter des sentiments de grandeur et de renouveau⁴⁵⁸ ». Selon l'historien, cette « dévaluation culturelle » et ce « commercialisme brutal derrière un vernis de la nostalgie sentimentale » est le plus parfait « portrait de l'Angleterre de Thatcher⁴⁵⁹ », d'un régime politique à la « recherche d'un style, quelque chose pour se différencier de l'État-providence identifié à ce monolithe supposé, le modernisme⁴⁶⁰ ».

La polémique sur l'« affaire du furoncle » est, en effet, à ce stade, bien loin de s'apaiser... il est cependant bon de se rappeler combien, lors de sa construction, la *National Gallery* de William Wilkins (1832-38) avait elle-même déjà suscitée une vive polémique : perçue comme une dégénérescence stylistique du classicisme⁴⁶¹, la colonnade avec son dôme central avait été qualifiée par le roi d'Angleterre William IV de « vilaine petite geôle⁴⁶² » tandis que l'écrivain William Makepeace Thackeray la comparait à un « petit magasin de gin⁴⁶³ ».

⁴⁵⁶ Elizabeth Margaret Farrelly, "The Venturi effect: contumacy and contravention in architecture", *Architectural review*, vol. 181, no. 1084, 1987 June, p. 32-37 : "It is one the greatnesses of love to find beauty where others see only dross, and Venturi went on to praise for its elegance and subtle rhythms a façade which other critics – Summerson, for one – have considered over theatrical, ambiguous and trivialised by fussiness, and to draw historical precedent from almost any source – Soane, Gibbs, Lutyens, Paxton, and Italian Renaissance palazzi in general – that might provide for the new building the kind of European classical pedigree Venturi so clearly feels it needs. (...) Mannerism... is not itself a crime, but it is a demanding style, and to work at all it must be done well. The National Gallery extension, as proposed, is full of Mannerist tricks and jokes of every kind, but few jokes can stand the telling more than once. And these are not, on the whole, first rate. What happens when, paper thin from the start, they begin to wear out? How long before we simply tire of the National's clever kid brother, who insists on being around, but will not be quiet?"

⁴⁵⁷ William J.-R. Curtis, "Clipper class classicism" *AJ*, vol. 185, no. 24, 1987 June 17, p. 24-29 : "[...] marks a new stage in an establishment fiasco which now shows every sign of turning into a full-blown farce."

⁴⁵⁸ *Ibidem* : "When a culture is in declining mess there is nothing like flashing a column to stir up emotions of consolidation and revival."

⁴⁵⁹ *Ibidem* : "Raw commercialism behind a veneer of sentimental nostalgia: some would say that this is a correct portrait of Thatcher's England."

⁴⁶⁰ *Ibidem* : "It is obvious that the English New Right is in search of a style, something differentiate itself from the welfare state which it identifies with that supposed monolith, Modernism."

⁴⁶¹ Jonathan Colin, *The Nation's Mantelpiece: A history of the National Gallery* (2006), p. 367.

⁴⁶² Voir : Geoffrey Tyack, "A Gallery Worthy of the British People: James Pennethorne's Designs for the National Gallery, 1845-1867" *Architectural History* (1990), p. 120.

⁴⁶³ Voir : Rhodi Windsor-Liscombe, *William Wilkins, 1778-1839* (1980), p. 80.

• **Mansion House Square ou
le crime de la hauteur de Mies van der Rohe (1981-85)**

The Mansion House Square or the crime of height of Mies van der Rohe (1981-85)

En 1981, le promoteur Peter Palumbo et l'architecte Peter Carter (associé au paysagiste Lanning Roper) présentent la version définitive d'un programme immobilier audacieux pour la City : « *Mansion House Square*⁴⁶⁴ » [ill.157]. Voici dix-neuf ans que ce projet validé (en 1968) sommeille dans les cartons ; deux décennies ont été nécessaires au rachat de l'ensemble des immeubles des îlots formés par le croisement de *Poultry Street*, *Queen Victoria Street* et *Walbrook Street* (l'opération était conditionnée au rachat de 348 baux dont certains n'arrivaient à échéance qu'en 1981). L'opération urbanistique bien que centrée sur un gratte-ciel au design signé en 1962 par Mies van der Rohe en association avec l'architecte britannique William Graham Holford, vise aussi à créer une place publique mitoyenne de la résidence officielle du maire de Londres (*Mansion House*) sur le carrefour de la « Banque » (*Bank*). Le gratte-ciel doit être édifié pour le compte de la *Lloyds Bank* qui y installera son département d'outre-mer.

Pour Peter Palumbo, le promoteur, le projet *Mansion House Square* est un hommage architectural aux deux maîtres décédés respectivement en 1969 et 1975 (Mies van der Rohe et William Graham Holford). L'architecte suppléant, Peter Carter⁴⁶⁵, n'est autre que l'ancien associé de Mies ; Palumbo est lui-même un grand admirateur du maître⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ Voir : *The Mansion House Square scheme (introduction by Peter Palumbo)* (1981) ♦ “Mansion House Square, 1-38 Queen Victoria Street, 33-40 Bucklersbury, 1-19 Poultry, City of London: statutory planning file (Office Blocks and Shopping Centres)” London Metropolitan Archives English Heritage (LMA/4441/01/0053/001 à LMA/4441/01/0053/005) ♦ “Changing the face of London. Plans to create a new square by the Mansion House, including an office building designed by Mies van der Rohe” *Architect & surveyor* (1982).

⁴⁶⁵ L'architecte anglais Peter Carter a étudié au *Northern Polytechnic* avant d'intégrer le cabinet Maxwell Fry & Jane Drew et la division du logement du LCC. En 1956, il intègre le cabinet de Eero Saarinen aux Etats-Unis et suit l'enseignement de Mies van der Rohe à l'IIT de Chicago avant d'intégrer, en 1958, son agence et de devenir son associé. En 1969, il devient son légataire et gestionnaire d'archives. Il est l'auteur de l'ouvrage monographique de référence *Mies van der Rohe au travail* (1974 ; 2005).

⁴⁶⁶ Peter Palumbo, riche promoteur immobilier, mécène d'art moderne, a témoigné à de nombreuses reprises de son admiration pour Mies van der Rohe. En 1972, il acheta la maison *Farnsworth* (Plano, Illinois, U.S.A.) ; il est aussi devenu l'acquéreur de la maison *Kentuck Bouton* (Pennsylvanie, U.S.A) réalisée par Frank Lloyd Wright et des maisons *Jaoul* réalisées par Le Corbusier (Neuilly-sur-Seine, France).

Cependant, en ce début des années 1980, tout le monde ne partage pas le même enthousiasme. Les autorités de planification (*The City of London* et *The Corporation of London*) émettent, dès 1982, des réserves sur le projet.

Sous la plume de son secrétaire, Sherban Cantacuzino, *The Royal Fine Art Commission* (qui a soutenu le projet en 1968) juge particulièrement problématique l'intégration d'un immeuble hors-d' échelle dans un environnement urbain patrimonial : « La Commission reconnaît la qualité exceptionnelle de la conception et se félicite de l'acte éclairé de patronage architectural qu'elle constitue. Elle regrette, cependant, de ne pas pouvoir soutenir une telle conception pour cette partie de la ville : la grande hauteur de l'édifice est contraire à la déclaration de politique du Great London Council sur les hauts bâtiments, principe que la Commission a toujours soutenue. La Commission doute également que le nouvel espace ouvert [la place publique générée, dite Mansion House Square] soit approprié à la nature de la City et s'interroge sur la pertinence d'exposer des parties de bâtiments qui n'ont jamais été destinés à être exposés ou qui, comme Bucklersbury House, seraient mieux de laisser cachées⁴⁶⁷. »

Pour être mis en œuvre, le programme impose en effet de détruire les neuf édifices présents sur les deux îlots triangulaires formés par la traversée oblique de *Queen Victoria Street*, des bâtiments commerciaux de la fin du XIX^e siècle, dont les deux sont classés au *Grade II* (édifice particulièrement significatif d'un intérêt national) : l'immeuble *Mappin & Webb*⁴⁶⁸ [ill.158] construit en 1870 par John Belcher, tête de proue de l'îlot formé par *Poultry Street* et *Queen Victoria Street*, et, *The National Safe Deposit Co. Building* de John Whichcord (1873-75) à la jonction de *Queen Victoria Street* et *Walbrook street* (actuel *City of London Magistrates' Court*).

À l'arrière de ce dernier édifice, le complexe *Bucklersbury House*⁴⁶⁹ [ill.159] édifié entre 1953 et 1958 par Owen Campbell-Jones & Sons pour Legal and General Insurance (îlot formé par *Queen Victoria Street* et *Cannon Street*) est aussi l'objet de la polémique naissante : il est le symbole de la déstructuration du parcellaire historique de la City comme première réalisation d'après-guerre de grande hauteur dans le quartier ; il sera finalement détruit en 2010 pour la mise en œuvre du programme *Walbrook Square* par les ateliers de Jean Nouvel et de Norman Foster.

⁴⁶⁷ "Letter of the Royal Fine Art Commission", April 26, 1982 [CCA, Fonds 47 – APo47, Peter Carter ; lettre reproduite dans *Mansion House Square Scheme, Proof of Evidence of Richard George Rogers* – RR/9] : "The Commission recognises the exceptional quality of the design and welcomes the enlightened act of architectural patronage which it constitutes. It regrets, however, that it cannot support the design in this part of the City: a high building in this position would be in conflict with the GLC's Policy Statement on high buildings which the Commission has consistently supported. The Commission also remains doubtful whether the new open space is appropriate to the character of the City, and questions the wisdom of exposing parts of buildings which were never intended to be exposed or which, like Bucklersbury House, are best left concealed."

⁴⁶⁸ Société de joaillerie, argenterie de la famille royale.

⁴⁶⁹ "Bucklersbury House; Architect: O. Campbell-Jones" *Builder* (1959).

En son temps, le complexe immobilier (*Bucklersbury House*) fut pourtant présenté comme le manifeste d'une modernité à l'anglaise, d'un modernisme modéré (ses façades ayant reçu un traitement soigné d'une modénature en pierre de Portland). En ce début des années 1980, il est dorénavant perçu comme la preuve par l'évidence de l'altération paysagère à venir du site de la *Bank* radicalement transformé par le projet *Mansion House Square*. Dès lors, la destruction des deux îlots de l'époque victorienne signe la continuation d'une approche urbanistique maintenant pleinement décriée. Peter Palumbo est aveuglé par son rêve, ne percevant pas la transformation du contexte et des sensibilités.

Les défenseurs du patrimoine sont aidés par les campagnes⁴⁷⁰ et les publications⁴⁷¹ du lobby mené par *SAVE Britain's Heritage*⁴⁷², par le biais de la voix de son président, Marcus Binney qui joue un rôle déterminant ; le magazine *Country Life* se fait le défenseur du patrimoine en danger dans la lignée de ses campagnes éditoriales⁴⁷³.

En octobre 1983, *SAVE Britain's Heritage* commissionne l'architecte Terry Farrell⁴⁷⁴ afin d'étudier les problèmes de réaménagement du site, ses conclusions étant les suivantes : aucune justification ne peut légitimer la destruction des immeubles classés même s'ils nécessitent d'importants travaux de réhabilitation⁴⁷⁵ ; sa proposition de remodelage des deux îlots [ill.160]

⁴⁷⁰ Voir : *SAVE Britain's Heritage, The Mansion House Square scheme: stop it* (1982) ♦ Marcus Binney, Timothy Cantell, John Harris, John Maddison and Matthew Saunders, *The Mansion House Square scheme: stop it / SAVE Britain's Heritage* (1982) ♦ Marcus Binney, "The Mansion House Square Scheme. The wrong building in the wrong place" *Architectural preservation* (1982).

⁴⁷¹ Voir : Louis Wilkins, "Is Mies design appropriate for Mansion House Square?" *London architect* (1982) ♦ Lanning Roper and Eric Robinson, "Mansion House Square; and, Threatened townscape" *Country life* (1982) ♦ John Harris, "London's square peg? The Mansion House Square debate" *Country life* (1982) ♦ "Turning in his grave... the latest support [from Michael Graves] for the Mies office block in Mansion House Square" *AJ* (1983) ♦ "Bank drops opposition to Mies' City skyscraper" *AJ* (1984) ♦ "Palumbo picks new City scheme adviser" *BD* (1984) ♦ "Growing problems for Peter Palumbo" *BD* (1984) ♦ "Mappin & Webb to support Palumbo" *AJ* (1984).

⁴⁷² Association pour la protection du patrimoine créée en 1975, voir le chapitre : « L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque » (p. 42-58).

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ Voir : "Palumbo picks new City scheme adviser (Palumbo's case for developing Mansion House Square, now that he owns all the interests, is to go before a public enquiry. Alternative schemes have been put forward by Terry Farrell and Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough)" *BD* (1984) ♦ Terry Farrell Partnership, "Mies is great, London is greater (Report, prepared by the Terry Farrell Partnership for SAVE Britain's Heritage, shows that the existing buildings and street spaces threatened by a scheme to build a 25-storey tower block designed by Mies van der Rohe and a formal plaza could be saved)" *Building* (1984) ♦ "Farrell's City scheme 'without status': SAVE presents an alternative to the proposed Mies tower" *AJ* (1984) ♦ Jan Burney, "Victorian vulgarity finds a champion; Binney puts the case for SAVE; Farrell explains approach; The dirt begins to fly; 'Health hazard' claim; Mansion House diary" *BD* (1984) ♦ "City prescriptions from Dr Farrell (Report of a talk given by Terry Farrell at the RIBA)" *BD* (1985).

⁴⁷⁵ L'immeuble *Mappin & Webb* menaçait ruine et nécessitait alors une importante réhabilitation. De plus sa moindre taille compromettrait l'opération spéculative qui visait à en doubler la surface commerciale dans un quartier très sollicité par les banques et les groupes d'assurances.

est assez proche du travail qu'à mené cet architecte pour *The Comyn Ching Triangle*⁴⁷⁶ (1978-85), par l'application d'un principe de curetage du cœur de l'îlot, associé à la conservation des façades sur rues et à la restructuration individuelle des immeubles. En avril 1983, un mois avant la promulgation, le 13 mai 1983, du *National Heritage Act* et la création de l'organisme *English Heritage*⁴⁷⁷ (deux cadres qui semblent définitivement assurer la protection des édifices classés), l'agence CZWG (Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough) propose une seconde alternative qui vise de la même façon à réhabiliter l'îlot plutôt que de le raser⁴⁷⁸ ; ce que met en évidence, à son tour, l'enquête publique⁴⁷⁹ de 1984.

L'attaque du prince Charles contre le « moignon de verre géant⁴⁸⁰ », à l'occasion du 150^{ème} anniversaire du *Royal Institute of British Architects (RIBA)*, lors du Gala d'*Hampton Court Palace* le 30 Mai 1984, marque un tournant, ne faisant qu'amplifier le battage médiatique⁴⁸¹. En mai 1985, Patrick Jenkins, le secrétaire d'État à l'Environnement du second gouvernement Thatcher,

⁴⁷⁶ Voir le chapitre : « 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur » ; p. 95-112.

⁴⁷⁷ *English Heritage* est un organisme public non-ministériel de conseiller légal du gouvernement sur la question patrimoniale. Créé en 1983 par *The National Heritage Act*, il remplaça *The Ancient Monuments Board for England* et *Historic Buildings Council for England* constitué par *The Historic Buildings and Ancient Monuments Act* de 1953. La nouvelle commission *English Heritage* a pour mission « de garantir la préservation des monuments anciens et des bâtiments historiques situés en Angleterre, de promouvoir la préservation et l'amélioration du caractère et de l'aspect des zones de conservation, et d'en promouvoir la jouissance publique et de faire progresser la connaissance des monuments anciens et historiques, ainsi qu'améliorer les conditions de leur conservation [trad. NBJ, *National Heritage Act 1983*, Chap.47] ». Elle est placée sous la tutelle du secrétaire d'État à l'Environnement qui peut, à titre personnel ou à la suite d'une demande extérieure, procéder à un classement en vertu des critères de la dite loi. Elle touche directement le contexte de la commande architecturale par le fait que dorénavant le secrétaire d'État à l'Environnement peut avoir un droit de regard sur tout projet contemporain situé dans la proximité immédiate d'un édifice classé ou dans une zone de conservation patrimoniale.

⁴⁷⁸ "The great divide: another alternative to Mies – a scheme by Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough for the 'Mansion House Square' site" *AJ* (1984).

⁴⁷⁹ Voir : *Mansion House Square redevelopment, City of London, public inquiry [Contents: Proof of evidence of Ashley Barker – Proof of evidence of David A.T. Christy – Proof of evidence of Robert Thorne]* (1984) ♦ Jan Burney, "Magnificent obsession: Mies at Mansion House" *BD* (1984).

⁴⁸⁰ Extrait du discours prononcé par le prince Charles (*HRH The Prince of Wales*) à l'occasion du 150^{ème} anniversaire du *Royal Institute of British Architects (RIBA)*, lors du Gala d'*Hampton Court Palace* le 30 Mai 1984 (cf. « ANNEXES » p. 403).

⁴⁸¹ Jan Burney, "Richards opposes Palumbo square; Mansion House diary" *BD* (1984) ♦ "Last words on Mies [end of the Mansion House Square public enquiry]" *AJ* (1984) ♦ Peter Heywood, "Controversy in London: Mies at Mansion House and a tower for Trafalgar Square" *Architectural record* (1984) ♦ "Mansion House Square debate. Expert witness: Richard Rogers" *AJ* (1984) ♦ "Mansion House Square debate. Expert witness: Peter Carter" *AJ* (1984) ♦ "Mansion House square debate. Expert witness: Roy Worskett" *AJ* (1984) ♦ "Mansion House square debate. Expert witness: Geoffrey Broadbent" *AJ* (1984) ♦ Peter Palumbo, and others, "Special issue. Mies van der Rohe: Mansion House Square and the tower type" *UIA international architect* (1984) ♦ "All the (eclectic) men of the kingdom: report of the Mansion House Square controversy" *Architettura, cronache e storia* (1984) ♦ "Crowding Mansion House Square" *Building* (1984).

refuse, en définitive, de donner son aval au projet et refuse donc le permis de construire à Peter Palumbo⁴⁸².

Les historiens Franz Schulze et Edward Windhorst soulignent l'ambiguïté des arguments retenus par le secrétaire d'État qui reconnaît l'audace du programme (surtout par courtoisie à la façon de la RFAC, *The Royal Fine Art Commission*) en désapprouvant une « domination » prévisible et inacceptable sur l'environnement historique⁴⁸³. Patrick Jenkins souligne le « caractère irrémédiable d'une intervention qui attenterait au caractère de la City de Londres », qui serait « une erreur ». Cependant, le secrétaire d'État n' « exclut pas tout programme d'aménagement du dit site, à condition que les propositions pour remplacer les bâtiments existants soient acceptables », et il ne considère pas que « ces édifices soient d'une importance patrimoniale si primordiale que leur préservation l'emporte sur toutes les autres considérations⁴⁸⁴ ». La tournure contradictoire n'est en rien une forme d'embarras, mais signe la fin du rêve de Peter Palumbo.

À la suite de cette décision gouvernementale, le choix de la réhabilitation ne semble plus pouvoir être remis en cause. Mais, il en faut plus à Peter Palumbo pour s'avouer vaincu. La phase d'enquête publique a laissé apparaître deux positions antagonistes avec chacune leurs supporters. Peter Palumbo peut compter sur le soutien⁴⁸⁵ de figures engagées tels le sculpteur Henry Spencer Moore, les historiens John Summerson ou Reyner Banham, le président du RIBA Michael Manser et les architectes Kevin Roche, Richard Meier, James Stirling, Norman Foster ou Richard Rogers ; notons cependant l'opposition de Philip Johnson et d'Arthur Drexler, conservateurs au département d'Architecture et de Design du MoMA de New York. Ils s'étaient par exemple précédemment mobilisés contre la destruction de la *Pennsylvania Station* (1964) ou avaient manifesté leur désapprobation face à la destruction des Halles de Paris (1971-73).

L'architecte britannique Richard Rogers apporte une réponse personnelle par voix de presse⁴⁸⁶ dans *'Architects' journal* ; les archives de Peter Carter (au Centre Canadien d'Architecture) conservent le rapport de 42 pages qu'il rédigea pour la défense du projet du gratte-ciel en hommage à Mies van der Rohe : « *Proof of Evidence* » (24th April 1984) qui répond point par

⁴⁸² “Conservationists fear Thatcher support for Mies” *Building* (1985) ♦ “Pyrrhic victory for both sides at Mansion House square” *RIBA journal* (1985) ♦ “Mies material for RIBA showcase” *Building* (1985) ♦ Gillian Darley, “What’s gone up must come down?” *Town and country planning* (1985).

⁴⁸³ Franz Schulze and Edward Windhorst in *Mies van der Rohe, A Critical Biography* (2012), p. 362-363 : “[Jenkins] acknowledged the boldness of the development, but argued that its anticipated domination of the surrounding neighbourhood was unacceptable”.

⁴⁸⁴ John Delafons, *Politics and Preservation: A Policy History of the Built Heritage, 1882-1996* (1997), p. 172 : “In his decision letter the Secretary of State said ‘it would be wrong to attempt the character of the City of London for all time’ ; that he did not ‘rule out development of this site if there were acceptable proposals for replacing the existing buildings’ ; and that he did not ‘consider that the buildings are of such overriding importance that their preservation should outweigh all other considerations’.”

⁴⁸⁵ Voir : CCA, Fonds 47 APo47, Peter Carter : 47-7011-06/47-32

⁴⁸⁶ “Mansion House Square debate. Expert witness: Richard Rogers” *AJ* (1984).

point aux critiques émises par *The City of London* et *The RFAC* et publiées dans le rapport « *Mansion House Square redevelopment* » de l'enquête publique (1984).

L'argumentation en faveur de la création d'une place publique au cœur d'un quartier très dense n'est pas la plus intéressante. C'est plus certainement la façon dont Rogers répond aux critiques émises sur la déconnexion de l'esthétique miesienne avec le patrimoine environnant et la façon dont il rappelle l'ineptie de la vision qui consiste à appréhender la tradition architecturale britannique comme unique et donc classique. Londres a vu de multiples expressions stylistiques s'épanouir au travers de son histoire. À ce titre, Rogers souligne combien les œuvres de Christopher Wren furent en leur temps considérées en rupture avec l'environnement traditionnel.

Les arguments en faveur de la défense de l'intégrité du carrefour *Bank* ou de l'échelle disproportionnée du gratte-ciel ne peuvent, de même, selon lui, être retenus : le carrefour abrite des édifices allant du XVII^e siècle au XX^e siècle ; l'homogénéité n'y est qu'apparente et l'argument du manque de modestie en terme de taille n'est clairement pas recevable. En conclusion, Richard Rogers se prononce contre la logique de « destruction aveugle qui a déchiré le cœur de nos villes » mais plus encore contre « la nostalgie aveugle qui insiste sur la conservation de tout ce qui est ancien. Des critères d'analyse rigoureux doivent être utilisés pour déterminer ce qui doit être conservé de ce qui doit être construit. L'objectif doit demeurer de donner aux gens d'aujourd'hui et aux générations futures la plus haute qualité de l'architecture, qu'elle soit nouvelle ou ancienne⁴⁸⁷. »

Rogers rappelle la priorité de l'opération qui repose sur un constat : l'inadaptation du carrefour *Bank* aux besoins contemporains de la circulation et de la vie civique. Certes, c'est l'une des rares zones de la City demeurées intactes après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, mais c'est aussi l'une des plus encombrées, un carrefour routier saturé et regorgeant de multiples raccordements de lignes de métro sans qu'il y ait de place publique pour en assurer la fluidité, voire la convivialité.

Le site choisi pour créer cette place publique a en outre l'avantage de ne comporter que des édifices au seul *Grade II* (qui peuvent donc être sacrifiés), et il aurait, en outre, offert un magnifique panorama sur de remarquables bâtiments classés au *Grade I* (édifice d'intérêt architectural et historique exceptionnels) qui conservent des fonctions directionnelles et symboliques attachées à l'histoire du quartier d'affaires⁴⁸⁸ [ill.161] :

- *The Mansion House* (1739-53) de George Dance the Elder,

⁴⁸⁷ *Mansion House Square Scheme, Proof of Evidence of Richard George Rogers*, 24th April 1984 CONCLUSION (p. 41-42) [CCA, Fonds 47 – APo47, Peter Carter] : "12.3 – I am as opposed to the indiscriminate destruction which has torn the heart out of our cities as I am to the indiscriminate nostalgia which insists on conserving everything that is old. Stringent analytical criteria must be used to measure what should be conserved against what should be built. The aim must be to give to people today and those future generations the highest quality of architecture, new or old."

⁴⁸⁸ Voir sur le sujet : John Summerson, *Georgian London* (2003 ; First ed. 1946).

- *The Royal Exchange* (1842-44) de William Tite,
- *The Bank of England* de John Soane (fin du XVIII^e siècle) rehaussée par Herbert Baker (1925-39),
- *The Midland Bank* (1924-39) de Edwin Lutyens,
- *The National Westminster Bank* (1929-32) de Edwin Cooper,
- ainsi que deux églises de Christopher Wren, *St Stephen Walbrook* (1672-79) et *St Mary Woolnoth* (début du XVIII^e siècle).

Dans cet environnement à dominante classique ou néoclassique, l'immeuble néogothique *Mappin & Webb* apparaît comme particulièrement incongru et singulier, de par ses matériaux, son gabarit et son style. Il a néanmoins le mérite de mettre en valeur l'intersection, en épousant parfaitement le parcellaire triangulaire ; il accompagne à la fois les perspectives (sur *Poultry-Cheapside Streets* et *Queen Victoria Street*) et renforce le rôle centrifuge du carrefour *Bank*.

Au cœur de l'affaire, les deux îlots à sacrifier deviennent un symbole pour les défenseurs du patrimoine ; épargnés par les bombes de la Seconde Guerre mondiale, ils ne pourraient disparaître des mains de promoteurs inspirés par le modèle d'intervention moderniste.

La « mauvaise réception » du projet tient d'ailleurs beaucoup à un amalgame entre le programme urbanistique conjoint de la tour de bureaux dont les opposants dénoncent l'esthétique puriste et décalée. Il ne faut de même pas omettre l'argument de la trop grande hauteur qui parasite le débat. Le gratte-ciel projeté dépasse en effet la ligne d'horizon de la City où primait jusqu'en 1969 le dôme de la cathédrale *St Paul* culminant à 108 mètres ; *The Commercial Union Building* (ou *Aviva Tower* ; actuelle *St-Helens Tower*), édifiée par l'agence GMW Partnership (Gollins, Melvin & Edmund) et Edmund Fischer Ward, atteint les 118 mètres et en 1981, *The NatWest Tower* (actuelle *Tower 42*) dessinée par l'architecte Richard Seifert et l'ingénieur Pell Frischmann (maîtrise d'ouvrage par John Mowlem & Co), les 183 mètres. Sur ce dernier point de litige, il est toutefois important de rappeler (tel que nous l'avons analysé dans le chapitre « 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme » ; p. 59-77) que depuis le *London Building Act* de 1963⁴⁸⁹ rien n'interdit le dépassement des 100 pieds, tel qu'il avait été fixé, à la fin du XIX^e siècle, à 30,48 mètres.

On décèle donc un procès d'intention à l'égard de la démesure supposée d'un modèle architectural qui serait le symbole d'un reliquat du Style International. Ceci alors que le gratte-ciel de Mies ne doit comporter que 18 étages pour culminer à 105 mètres, soit moins que le point culminant du dôme de la cathédrale. Le programme propose un gratte-ciel de moindre

⁴⁸⁹ *The London Building Act* de 1963 entérine la dérégulation des restrictions de limitation de hauteur fixée à 30,48 mètres par le *London Building Act* de 1894 (les 46 mètres du *Queen Anne's Mansions* construit entre 1874 et 1877 serait dit-on à l'origine de cette limitation demandée par la Reine Victoria), dans la continuité de l'assouplissement de la législation incendie en 1954 par le gouvernement de Winston Churchill. Dans son rapport de 1956, « *High Buildings in London* », le *London Country Council* (LCC) soulignait toutefois l'importance de maintenir les limitations dans la zone sensible de la cathédrale *St Paul*, la décision d'accorder un permis de construire relevant du secrétaire d'État à l'Environnement qui décidera au cas par cas.

mesure que le *Seagram Building* de New York édifié par Mies en 1958 (à qui il ressemble), et qui culmine à 156,9 mètres pour 38 étages. Peter Carter essayera d'ailleurs tout au long de l'affaire, en vain, de démontrer l'importance de la réflexion menée afin de respecter la ligne paysagère de Londres [ill.162].

Rappelons qu'en aucun cas ce grief n'avait été émis à l'encontre du projet en 1967-68, ni du côté de la RFAC ou du *Great London Council* ni du public. Comme le rappellent Franz Schulze et Edward Windhorst, la présentation publique au *Royal Exchange* en octobre 1968 fut un succès. Elle attira près de 30000 visiteurs, dont 3325 acceptèrent de donner leur opinion, majoritairement favorable. Seuls quelques critiques portèrent effectivement sur la trop grande proximité avec la cathédrale, tandis que les spécialistes s'enthousiasmèrent. Stephen Gardiner pour *The Spectator* saluait l'avènement d'un urbanisme réformateur, planifié, celui d'un programme en finissant avec le fameux « chemin des ânes⁴⁹⁰ » : « Soudain – étonnamment – quelque chose fut mis droit, la jungle a été abattue : un véritable morceau d'urbanisme a été fait et a une très grande chance d'être réalisé⁴⁹¹. »

Le projet de Mies ne peut être réduit à sa nature de gratte-ciel prototype puisqu'il vise à libérer l'emprise au sol pour créer une grande place publique [ill.163] dont le quartier manque cruellement. L'analyse attentive du programme *Mansion House Square* révèle une entreprise de rationalisation de l'espace urbain fondée non pas sur la simple et aveugle exigence fonctionnelle, ni même sur une approche privilégiant essentiellement les problématiques de la circulation, mais sur l'exigence de décongestion du site par la création de la place publique. Le gratte-ciel proposé s'établit en fonction d'un espace public en interaction. La lisibilité structurelle de la façade et la pénétration de l'espace entre le dedans et le dehors, fait de cette place un prolongement naturel, un parvis « fonctionnel » et citoyen. Mies van der Rohe propose, en somme, autant de densifier que de libérer un espace à vivre, un espace de rencontre et de citoyenneté pour les habitants.

Cet argumentaire est le cœur des publications du promoteur Palumbo : « [...] nous avons été mis en position de réaliser une opportunité qui ne se produit peut-être qu'une fois tous les cent ans – la création d'une nouvelle place pour Londres [...] La situation géographique au cœur de la City garantit à cette place de devenir une oasis, un lieu de halte et un forum⁴⁹². »

⁴⁹⁰ Maxime de Le Corbusier dans *Urbanisme* (1924, p. 5) : « L'homme marche droit parce qu'il a un but : il sait où il va... L'âne a tracé toutes les villes du continent. La rue courbe est le chemin des ânes, la rue droite est le chemin des hommes. »

⁴⁹¹ Stephen Gardiner, cité par Franz Schulze et Edward Windhorst, *Opus cit.* p. 362-363 : "Suddenly – amazingly – something has been put right, the jungle has been cut down: a piece of real town planning has been done and stands a pretty good chance of being carried out."

⁴⁹² *The Mansion House Square scheme* (1981), introduction by Peter Palumbo (December 1981) : "By great good fortune we have been put in a position to realise an opportunity that occurs perhaps once in a hundred years – the creation of a new London square [...] The geographical location in the heart of the City guarantees that the Square becomes an oasis, a staging-post, and a forum."

Cinq objectifs sont avancés, dont la création d'une « (1) place » qui « [...] doit être aménagée avec tous les avantages qu'elle offrira à Mansion House en termes d'activité cérémonielle et sociale, ainsi que pour le public » afin d' « (5) obtenir une amélioration significative de la circulation et assurer le déplacement des piétons en toute sécurité à l'intersection de Bank – un des carrefours les plus fréquentés et congestionnés de Londres⁴⁹³. »

Les deux architectes associés, Mies van der Rohe et William Graham Holford, ont parfaitement répondu à ces objectifs. Mies a en toute logique mis à l'épreuve son modèle de gratte-ciel en venant étudier le site en 1964, deux ans après que Palumbo soit venu à Chicago pour commanditer l'architecte et lui présenter son projet. Mies s'est déplacé à Londres pour mener une étude de terrain qui a conduit à déterminer une parcelle carrée en retrait pour l'implantation du gratte-ciel, une parcelle choisie par le recoupement de *Poultry*, *Queen* et *Walbrook Streets*. Mies rejette de fait la triangulation formée par la tête de proue de l'immeuble *Mappin & Webb* avec la *Queen Victoria Street* appelée à disparaître sur une portion. Mies porte effectivement un regard complet sur le site, en prenant en compte sa dimension souterraine : *Bank* est l'un des principaux carrefours routiers de la City, il l'est aussi par la connexion de cinq lignes de métro. C'est pourquoi l'architecte détermine le positionnement du gratte-ciel légèrement en retrait, afin d'offrir une place publique pavée en granit de Cornouailles qui, en sous-sol, comportera l'infrastructure des réseaux [ill.164].

Palumbo rapporte : « La chose essentielle que Mies saisit au premier coup d'œil, était les infrastructures, les escalators, le système de métro, les égouts, les drains, les câbles de télécommunication, les conduits, les tunnels. D'un seul regard Mies put dire : "Je veux m'en éloigner autant que possible. Je ne veux pas établir les fondations de cette façon, en porte à faux, et ainsi de suite. Laissez-nous vous simplifier la vie." L'infrastructure souterraine dicta le choix de l'emplacement du bâtiment à l'extrémité ouest du site, où il n'y avait pas de complications souterraines. Ce faisant, Mies ouvrit un espace entre l'immeuble et Mansion House, tout en révélant les autres côtés de la nouvelle place. Je me souviens de l'architecte William Graham Holford disant quand il a vu ce plan : "C'est un coup de génie"⁴⁹⁴. »

⁴⁹³ *Ibidem* : "(1) The square itself, to be constructed with all the advantages that it would offer to the Mansion House in terms of ceremonial and social activity, as well as to the public"; "(5) To secure a significant improvement in the traffic flow and pedestrian movement in safety at Bank intersection – one of the busiest and most congested in London."

⁴⁹⁴ Peter Palumbo cité par Franz Schulze et Edward Windhorst, *Opus cit.* p. 362-363 : "The crucial material, which [Mies] fastened onto right away, was the undertakings, travelator, subway system, sewers, drains, post office cables, ducts, tunneling. Mies took one look and said, 'I want to get as far away from this as I can. I don't want to have to thread the foundations this way and that, and cantilever, and so on. Let us make life simple'. The conditions underground dictated the siting of the building at the extreme western end of the site, where there were no complications underground. By doing so Mies had opened up at the base of the building area of land stretching from the building to the Mansion House, while revealing the other sides of the square. I remember Holford saying when he saw the plan: 'That is a stroke of genius'."

Vingt ans après l'étude de Mies, si Peter Palumbo doit donc s'en remettre à la réalité d'une décision politique qui reflète un tout autre climat que celui dans lequel avait été conçu le programme initial, il est néanmoins guère certain qu'il y renonce. Un changement d'orientation de son projet va lui permettre de revenir vers le politique pour provoquer une nouvelle prise de position... et peut-être gagner sur le plan de la destruction.

C'est une bataille administrative, juridique et médiatique que va donc se jouer le sort des deux îlots victoriens. À l'issue de presque deux nouvelles décennies de combat, Peter Palumbo pourra ainsi savourer sa victoire. Après avoir mis à l'épreuve l'ensemble des cadres juridiques de protection créés depuis *The Civic Amenities Act* de 1967 et ceux mis en place par les gouvernements successifs de Margaret Thatcher⁴⁹⁵, en 1994, l'immeuble *Mappin & Webb* (ainsi que sept autres édifices commerciaux mitoyens) sont détruits et l'architecte James Stirling et son associé Michael Wilford livrent leur complexe, le *No.1 Poultry*.

⁴⁹⁵ *The National Heritage Act* de 1983 et *The Town and Country Planning Act* du 24 mai 1990 renforçèrent la réglementation sur les permis de construire ; *The Planning (Listed Buildings and Conservation Areas) Act* du 24 mai 1990 introduisit l'infraction pénale pour la démolition non autorisée d'un édifice.

→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89)

The battle of Paternoster Square, the fight for beauty (1986-89)

Le 1^{er} décembre 1987, à l'occasion du dîner annuel de la Société de planification de Londres à *Mansion House* (City), le prince Charles prononce son second discours sur le thème de l'architecture (cf. « ANNEXES » p. 408). Il y attaque à nouveau les modernistes qui auraient délibérément contribué, en une trentaine d'années, à dénaturer le cœur historique de la City : « Vous accordez cela, mesdames et messieurs, à la Luftwaffe : quand elle démolit nos édifices, elle ne les remplaça pas par quelque chose de plus repoussant que des décombres. Nous l'avons fait. Clausewitz appelait guerre la continuation de la diplomatie par d'autres moyens. Autour de Saint-Paul, la planification s'est avérée être cette continuation de la guerre par d'autres moyens⁴⁹⁶. » ; « En l'espace de seulement quinze ans, dans les années soixante et soixante-dix, et en dépit de l'élaboration de toutes sortes de règlements prétendument destinés à protéger ce patrimoine, vos prédécesseurs, urbanistes, architectes et promoteurs de la City, ont détruit la ligne d'horizon de Londres et profané le dôme de Saint-Paul. Non seulement ils ont ruiné le paysage urbain de Londres en général, mais ils ont également fait de leur mieux pour faire disparaître le grand dôme dans une mêlée d'immeubles de bureaux si médiocres que l'on ne s'en souvient que par la frustration qu'ils induisent – à l'image d'une équipe de basket-ball se tenant au coude à coude entre vous et Mona Lisa⁴⁹⁷. »

⁴⁹⁶ Extrait du discours prononcé par le prince Charles (*HRH The Prince of Wales*) au dîner annuel de la Société de planification de Londres donné à *Mansion House*, le 1^{er} décembre 1987 (cf. « ANNEXES » p. 408) : "You have, ladies and gentlemen, to give this much to the Luftwaffe: when it knocked down our buildings, it didn't replace them with anything more offensive than rubble. We did that. Clausewitz called war the continuation of diplomacy by other means. Around St Paul's, planning turned out to be the continuation of war by other means." ; voir aussi "Discours prononcé par son altesse royale le Prince de Galles [Speech given by his Royal Highness The Prince of Wales, at the Mansion House, 1st December, 1987]" *Archives d'architecture moderne* (1988), also published in *APT bulletin* (1988).

⁴⁹⁷ *Ibidem* : "What, then, have we done to it since the bombing? In the space of a mere 15 years, in the Sixties and Seventies, and in spite of all sorts of elaborate rules supposedly designed to protect that great view, your

Le contexte de ce discours virulent est celui du « *Big Bang* », la dérégulation financière et bancaire promulguée en 1985 par le gouvernement de Margaret Thatcher afin d'encourager la tertiarisation de la capitale. Le boom économique et tertiaire qui s'ensuit dans les années 1985 – 1987 (précédant le krach boursier du 19 octobre 1987) puis, dans les années 1990, à un rythme accéléré de croissance, explique en grande partie les opérations immobilières de modernisation et de renouvellement de l'offre de bureaux⁴⁹⁸ que la City connaît à cette époque. En particulier, le projet de réaménagement du quartier de *Paternoster*⁴⁹⁹ dans la proximité immédiate de la cathédrale *St Paul* (flanc nord), promu par les promoteurs Mountleigh et enjeu particulier du discours princier.

Le prince dénonce la « médiocrité » du réaménagement moderniste sur ce site bombardé durant la Seconde Guerre mondiale, suivant la maîtrise d'œuvre des architectes Trehearne and Norman, Preston and Partners [ill.165] conduite entre 1961 et 1967 sur la base du plan d'urbanisme arrêté par l'architecte William Graham Holford en mars 1956. Comme nous l'avons vu précédemment⁵⁰⁰, cette réalisation, conforme aux principes d'un modernisme modéré guidé par l'esprit du *Townscape*, avait été saluée en son temps comme une réussite, même parmi les conservateurs. En ce début des années 1980, la réception est toute autre : dès la fin des années 1970 de nombreux baux de bureaux et de commerces demeurent vacants⁵⁰¹.

À la suite d'une restructuration foncière des copropriétés, un concours d'architecture est lancé en novembre 1986 pour le réaménagement du site. Une première consultation des propositions par un groupe d'évaluation indépendant conduit à la mise en compétition, en juin 1987, de sept agences d'architectes :

- (1), Skidmore, Owens & Merrill (SOM) [ill.166] ;
- (2), James Stirling Michael Wilford & Associates [ill.167] ;
- (3), MacCormac Jamieson & Prichard [ill.168] ;
- (4), Foster Associates [ill.169] ;

predecessors, as the planners, architects and developers of the City, wrecked the London skyline and desecrated the dome of St Paul's. Not only did they wreck the London skyline in general. They also did their best to lose the great dome in a jostling scrum of office buildings, so mediocre that the only way you ever remember them is by the frustration they induce - like a basketball team standing shoulder-to-shoulder between you and the Mona Lisa."

⁴⁹⁸ Sur la problématique, voir l'article : Michael Cassidy, "Planning: Building after the 'big bang'" *Building technology & management* (1987).

⁴⁹⁹ Le quartier de *Paternoster Square*, au nord de la cathédrale *St Paul* de Christopher Wren, a été détruit le raid aérien de la nuit du 29-30 décembre 1940. Tirant son nom de *Paternoster Row*, le centre de l'édition londonienne, rue qui comptait de nombreux libraires et imprimeurs, le quartier était centré sur une place créée en 1669 et occupée jusqu'en 1872 par le *Newgate Market*, « marché de la viande » qui fut déménagé à cette date à *Smithfield*.

⁵⁰⁰ Voir le chapitre : « L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque » (p. 42-58).

⁵⁰¹ Information de seconde main non référencée, issue du site : <http://www.paternostersquare.info/history.aspx>

- (5), Richard Rogers and Partners [ill.170] ;
- (6), Arata Isozaki & Associates [ill.171] ;
- (7) Arup Associates [ill.172&173].

Le but de cette compétition fermée⁵⁰² n'est pas de produire un plan directeur arrêté ni des formes architecturales précises, mais s'appeler à des intentions (ou des postures) en vue d'élaborer des stratégies de planification ; ce qui explique le caractère simplifié du travail de certains concurrents. En octobre 1987, le lauréat Arup Associates est désigné comme futur maître d'œuvre⁵⁰³, ceci bien que le cabinet soit invité à réviser sa proposition en s'associant avec Rogers & Partners ; cette association est toutefois abandonnée dès le mois de décembre en raison de l'impossibilité des architectes à trouver un accord sur la réponse à apporter⁵⁰⁴.

Le discours du prince Charles du 1^{er} décembre 1987 est immédiatement commenté dans la presse spécialisée qui y voit la préfiguration d'une bataille entre les conservateurs et les modernistes⁵⁰⁵. Et le prince entend bien « se lancer dans le combat⁵⁰⁶ ». Il critique en particulier la dimension spéculative du programme : « Qu'est-ce qui me démoralise ? Tout d'abord, le programme du concours dont la "considération commerciale" (sans laquelle le projet de reconstruction de Paternoster Square ne verra pas le jour) – et je cite le document lui-même –, a "pour but de fournir autant d'espace de bureaux [ils veulent un million de pieds carrés, mesdames et messieurs !] de la plus haute qualité et efficacité, conformément aux contraintes réglementaires en matière d'urbanisme" – c'est ce qu'on appelle un "concept audacieux pour le commerce de détail". Un concept audacieux pour le commerce de détail ! Quel défi ! Je suppose que Sir Christopher Wren fut inspiré par le même type de programme. "Donnez-nous un concept audacieux pour le culte, Sir Christopher – l'espace de prière le plus efficace dans les

⁵⁰² Voir : *Paternoster Square : urban design competition [report edited and designed by Richard Burdett and Mika Hadidian]* (1987) ♦ Martin Spring, "Architects battle for City prize" *Building* (1987) ♦ "The battle for Paternoster" *AJ* (1987) ♦ "Paternoster Square (A shortlist of 8 firms has been drawn up for the appointment of an architect to prepare a master plan for Paternoster Square)" *Architect (RIBA)* (1987) ♦ Colin Davies, and others, "Special issue. Unbuilt London: Paternoster, Bracken, Stag, Shaftesbury" *AR* (1988).

⁵⁰³ Voir : "Square row; Paternoster - the invisible plan (Arup Associates named as winners)" *AJ* (1987).

⁵⁰⁴ Voir : Richard Rogers, and others, "Special issue. Richard Rogers 1978-1988 (Paternoster Square - a strategy, p. 218-223)" *A&U* (1988).

⁵⁰⁵ Voir : Owen Luder, "Doing battle for business (On the history of controversy surrounding Paternoster Square and reactions to the Prince of Wales' speech)" *Building* (1987) ♦ "Paternoster: the Prince gets veto" *AJ* (1987) ♦ "A job for Hawksmoor" *AJ* (1987) ♦ Mark Swenarton, "Responding to the Prince; The Paternoster story (On the history of controversy surrounding Paternoster Square and reactions to the Prince of Wales' speech)" *BD* (1987) ♦ Léon Krier, "Dieu sauve le prince [God save the prince]" *Archives d'architecture moderne* (1988) ♦ Peter Buchanan, "Paternoster planning and the prince" *AJ* (1988) ♦ Brian Hatton, "HRH vs architects at St Paul's" *Progressive architecture* (1988).

⁵⁰⁶ Extrait du discours prononcé par le prince Charles (*HRH The Prince of Wales*) au dîner annuel de la Société de planification de Londres donné à *Mansion House*, le 1^{er} décembre 1987 (cf. « ANNEXES » p. 408) : "But to return to Paternoster. And I do so because it is an area of such vital importance to our city that it is worth taking up a position on it and raising my Standard over it."

limites des contraintes urbanistiques". Avec un tel programme, quelle autre alternative pour les concurrents (tous des architectes de renommée mondiale) que d'en entasser le plus possible sur le site⁵⁰⁷ ? »

On peut effectivement émettre la remarque : les propositions de Norman Foster, de Richard Rogers ou de Arata Isozaki saturent l'espace en proposant un complexe mégastructurel où l'espace public est intérieur et donc privatisé, tout comme celles des îlots denses de MacCormac, de SOM ou de James Stirling. Tous les concurrents ont cherché à concilier l'impératif spéculatif avec la complexité d'un site limité autant spatialement qu'en hauteur (en raison de l'imposant vaisseau voisin qu'il n'est pas question d'éclipser). Les sept équipes d'architectes ont très certainement essayé de s'inspirer de la densité organique de l'ancien *Paternoster Square*, avec ses étroites petites rues commerçantes. Mais, ils ont sacrifié l'idée d'un espace public généreux, tel qu'il existe dans le réaménagement des années soixante, sur le principe de planification de William Graham Holford ; les propositions signent toutes la disparition de l'esplanade pour l'avènement de galeries commerciales connectées au métro.

Le principal grief du prince est cependant d'ordre esthétique : « aucun d'entre eux [les sept architectes], je crois, n'a accordé suffisamment d'importance aux problèmes de contexte et aux bonnes manières architecturales ; aucun n'a donné suffisamment d'attention aux matériaux à utiliser, ni n'a même envisagé la question du style architectural qui serait approprié⁵⁰⁸. »

Il n'y aurait eu guère qu'Arup Associates pour avoir pris la mesure d'une harmonisation entre l'esthétique classique de la cathédrale et le programme de redéveloppement *Paternoster Square*. Cette proposition lauréat est certainement trop post-moderniste pour le prince : Arup Associates tente le difficile travail d'une greffe contextuelle, signant un compromis entre la monumentalité classique d'un forum – ici, inspiré du marché et du forum antique de Trajan à Rome [ill.174] – gagné par la tradition baroque et la modernité constructive, par l'usage de matériaux contemporains.

Au début des années 1980, Arup Associates s'est semble-t-il adapté à la nouvelle tendance et l'effet séducteur de la mode historiciste, quitte à renier la radicalité initiale insufflée par l'ingénieur anglo-danois Ove Arup, un des principaux acteurs du modernisme en Grande-

⁵⁰⁷ *Ibidem* : "What demoralised me? First, the Competition Brief, whose 'overriding commercial consideration (without which the Paternoster Square project will not be built)' - and I am now quoting from the document itself - 'is to provide as much office space [they want one million square feet, ladies and gentlemen!] of the highest quality and efficiency, as is possible within the planning constraints' - that, and what is called a 'bold concept for retailing'. A bold concept for retailing! What a challenge! I suppose Sir Christopher Wren was inspired by the same sort of brief. 'Give us a bold concept for worship, Sir Christopher - and the most efficient praying area within the planning constraints'. With such a brief, what alternative was there for the competitors, all of them world-famous architects, than to cram in as much as possible on to the site?"

⁵⁰⁸ *Ibidem* : "None of them, I believe, addressed the primary problems of appropriateness and architectural good manners; none gave sufficient attention to the materials to be used, nor even considered which style of architecture would be appropriate."

Bretagne et fondateur du comité exécutif du *MARS Group* (1935). En ce début des années 1980, l'agence est dirigée par une jeune équipe sous l'égide de son ancien collaborateur, Philip Dowson ; Ove Arup est décédé le 5 février 1988.

La proposition d'Arup Associates, certes beaucoup plus contextuelle, est en effet d'une lourdeur esthétique caractérisée (que l'on retrouve dans la décennie comme expression de l'éclectisme radical). Le prince Charles y voit un méli-mélo classique qui cherche à caricaturer l'esprit du *revival* ; la proposition n'est rien d'autre qu'un habillage esthétique sur un *mall* commercial, ce que le prince considère comme une insulte à l'œuvre de Christopher Wren, et à la Grande-Bretagne. Le projet nie, selon lui, la fonction cérémonielle et civique de l'espace centré sur le plus grand monument de la nation – « le centre spirituel de sa capitale » – « un symbole ou un mausolée pour les héros nationaux, mais aussi un temple qui glorifie Dieu à travers l'expression inspirée du travail des hommes et de l'art⁵⁰⁹ ».

Le *Paternoster Square* appelé de ses vœux ? Celui du quartier d'avant-guerre centré sur une place de marché et la petite rue de *Paternoster Row* : « Je voudrais voir des toitures qui donnent l'impression que Saint-Paul flotte au-dessus comme un grand navire sur la mer⁵¹⁰ », celui peint par Canaletto (*The Thames and the City of London from Richmond House, 1747* [ill.175]), peint par des romantiques comme William Daniell [ill.176] ou par l'impressionniste Niels Moeller Lund [ill.177], ou encore un de ces Londres imaginaire et fantasmé que dessina l'architecte de Charles Robert Cockerell [ill.178] en hommage à l'œuvre de Wren, avec « ce dôme familier, s'élevant des balustrades de son tambour, apparaissant souvent dans sa fantomatique magnificence au travers des brumes et des brouillards de la Tamise. Cette ligne d'horizon, avec les tours de sentinelles à son extrémité ouest et le chœur des flèches d'une centaine d'églises paroissiales [...] l'une des merveilles architecturales de ce monde, l'équivalent en architecture des pièces de Shakespeare⁵¹¹. »

Le discours du prince est fortement empathique, lyrique et empreint de nostalgie. Mais, il ne faut pas s'y tromper pas, le prince est entré dans le combat. Sous les accents d'un grand moment de poésie, le prince en profite pour énoncer un véritable programme de réforme de l'architecture et de l'urbanisme qui dépasse dès lors la problématique du réaménagement de

⁵⁰⁹ *Ibidem* : "Then it gave new meaning to the cathedral as a symbol of faith and a monument to Britain's resolve. Now it reminds us of the place St Paul's occupies at the very heart of our nation as the spiritual centre of the capital city. St Paul's is not just a symbol and a mausoleum for national heroes. It is also a temple which glorifies God through the inspired expression of man's craftsmanship and art."

⁵¹⁰ *Ibidem* : "So, I would like to see the mediaeval street plan of pre-war Paternoster reconstructed, not out of mere nostalgia, but to give meaning to surviving fragments like Amen Court and the Chapter House, now left like dispossessed refugees in an arid desert of God-forsaken buildings. I would like to see a roofscape that gives the impression that St Paul's is floating above it like a great ship on the sea."

⁵¹¹ *Ibidem* : "That familiar dome, raised high on its balustraded drum, often appearing with a ghostly magnificence through the London mists and river fogs. That skyline with the sentinel towers at its west end and the chorus of spires of a hundred parish churches which Canaletto painted in the 18th century, was without doubt one of the architectural wonders of the world, the equal in architecture to Shakespeare's plays."

Paternoster Square. Son discours vise à promouvoir une profonde réforme pour éviter qu'à l'avenir, les architectes et les planificateurs puissent imposer leur « pouvoir discrétionnaire » ; car c'est une législation trop « floue et, en pratique, inapplicable⁵¹² » qui leur a donné « ce mauvais genre de liberté – la liberté d'imposer leur caprice, ce qui est une sorte de tyrannie⁵¹³ ».

Cette législation « floue » et « inapplicable » est celle qui garantit l'intégrité des zones de conservations : *The Conservation Areas* créés en 1967. Des mesures qui n'ont rien à voir avec les efficaces secteurs sauvegardés qui prévalent en France depuis la loi Malraux de 1962 ; les secteurs sauvegardés français sont beaucoup plus étendus et consacrent la notion patrimoniale du paysage. Le prince louange les règles françaises tout en omettant de préciser que seul le quartier du Marais est concerné dans la capitale française et, qu'en matière de hauteur, l'interdiction de dépasser la hauteur des 31 mètres résulte de la révision du Plan d'urbanisme directeur (PUD) en 1974, à l'initiative du président de la République Valéry Giscard d'Estaing.

Le prince Charles se présente ainsi comme un lobbyiste politique dont le principal objectif est le retour des réglementations – comme celle limitant la hauteur des édifices à 30,48 mètres (*The London Building Act* de 1894) que *The London Building Act* de 1963 a dérégulé. Par la même occasion, il propose d'engager des critères esthétiques pesant sur la construction dans les zones sensibles : « N'est-il pas temps de changer de direction et fixer judicieusement des règles telles que les limites sur les hauteurs de bâtiments, les matériaux à utiliser, les proportions des fenêtres, même le style approprié ? Ces règles nous ont donné le Londres géorgien, et ont permis aux Français de garder une grande partie du centre de leur capitale intacte⁵¹⁴. »

Ainsi, pour le prince, la refonte de la réglementation n'a de sens si elle se s'accompagne pas d'une refonte de la formation des architectes chargés de dessiner les villes ; des professionnels qui n'auraient jamais « utilisé leurs yeux⁵¹⁵ » – on perçoit ici le parallèle effectué avec la maxime de Le Corbusier dans *Vers une architecture* (1923), où le maître du modernisme reprochait aux architectes de l'époque leur aveuglement face à la beauté des réalisations infrastructurelles des ingénieurs.

Dans le discours princiers, les architectes modernistes sont présentés comme une caste élitiste de techniciens sans goût, une caste seulement dévouée à ses propres intérêts financiers : « depuis ces 40 dernières années et grâce à une législation à leur service, les professionnels n'en

⁵¹² *Ibidem* : "First, control over the design of buildings next to major monuments is fuzzy and, in practice, unenforceable."

⁵¹³ *Ibidem* : "To sum up: because there is this broad discretionary element in our planning legislation, as well as the absence of aesthetic control, architects and developers have the wrong kind of freedom - the freedom to impose their caprice, which is a kind of tyranny."

⁵¹⁴ *Ibidem* : "In short, then, isn't it time to change direction and set down a few sensible rules such as limits on the heights of buildings, the materials to be used, the proportions of windows, even the appropriate style, perhaps? Such rules gave us Georgian London, and still give the French a largely unspoilt centre to their capital city."

⁵¹⁵ *Ibidem* : "Did modern planners and architects in London ever use their eyes?"

font qu'à leur guise. Nous, pauvres mortels, sommes contraints de vivre dans l'ombre de leurs réalisations. Partout où je vais, c'est ce dont les gens se plaignent le plus, et, s'il est un message que je tiens à délivrer ce soir, en termes clairs, c'est le fait qu'un grand nombre d'entre nous, dans ce pays, en ont assez d'être réduits au silence et voir leur vie dictée par les institutions actuelles de l'urbanisme et de l'architecture⁵¹⁶. »

Cette renaissance d'un enseignement traditionaliste et d'un académisme artistique codifié est présentée comme unique garantie de la beauté – « la beauté doit être fondée sur le respect de règles, ce qui encourage en effet la liberté de création plutôt que cela l'inhibe⁵¹⁷ ».

Ces principes ne pourraient d'ailleurs compromettre le développement économique de la City : du point de vue des traditionalistes dont le prince Charles se fait le porte-parole, l'encadrement réglementaire et la tradition classique ne sont pas en contradiction avec le développement d'une économie libérale ; leur union permet à Londres de devenir au XIX^e siècle la capitale du monde, tout en conservant son charme pittoresque : « Soyez sûrs que la prospérité n'a pas nécessairement besoin d'exclure la beauté⁵¹⁸. »

Engagement idéologique ou opportunisme, le prince Charles rend compte de l'intérêt de ce que les « grands noms de l'économie de marché, tels von Hayek et von Mises, reconnaissent l'importance de ce qu'ils appellent "les bénéfices psychologiques"⁵¹⁹ » ; entendons par là, le cadre de vie et de travail. Il serait donc nécessaire d'intégrer dans les programmes urbanistiques à venir des composantes « environnementales » que seule, selon lui, la tradition classique, est capable de produire : un tel « environnement de charme et de caractère » est tout à fait « propice à un travail productif » ; les édifices commerciaux devraient ainsi « élever nos esprits et notre foi dans les entreprises commerciales et prouver que le capitalisme peut avoir un visage humain au lieu de celui d'un robot ou d'un traitement de texte⁵²⁰ ». Le prince ne voit « aucune raison pour que la richesse ne finance pas, aujourd'hui comme ce fut le cas par le

⁵¹⁶ *Ibidem* : "But the professionals have been doing it their way, thanks to the planning legislation, for the last 40 years. We, poor mortals, are forced to live in the shadow of their achievements. Everywhere I go, it is one of the things people complain about most and, if there is one message I would like to deliver this evening, in no uncertain terms, it is that large numbers of us in this country are fed up with being talked down to and dictated to by an existing planning, architectural and development establishment."

⁵¹⁷ *Ibidem* : "Many younger architects today welcome the idea that beauty must be based upon the observance of rules, which indeed encourages the right kind of creative freedom rather than inhibiting it."

⁵¹⁸ *Ibidem* : "Prosperity and beauty need not exclude one another."

⁵¹⁹ *Ibidem* : "Even the great free-market economists, like von Hayek and von Mises, recognise the importance of what they refer to as 'psychological profits'."

⁵²⁰ *Ibidem* : "Surely here, if anywhere, was the time and place to sacrifice some profit, if need be, for generosity of vision, for elegance, for dignity; for buildings which would raise our spirits and our faith in commercial enterprise and prove that capitalism can have a human face, instead of that of a robot or word processor."

passé, la beauté en harmonie avec la tradition⁵²¹. »

Le discours est donc clairement militant, voire politique, puisque deux visions de l'« environnement urbain » et du paysage s'opposent. Encore faudrait-il que le prince ne dénonçât clairement le modèle moderniste de façon objective. Il amalgame « marché » et « modèle », en opposant la City de l'époque victorienne à la City contemporaine de la finance internationale symbolisée par ses gratte-ciel et tours de bureaux modernistes.

Le prince en appelle effectivement à une « *Ville Sans Tours*⁵²² » pour l'an 2000. Mais, il est important de souligner qu'aucune proposition (ou intention) des acteurs engagés dans la restructuration de *Paternoster Square* n'envisage de construire des tours de grande hauteur (ce qui implique ainsi donc, dans l'esprit des promoteurs, de maximiser la surface utile sous le plafond de hauteur imposé par le vaisseau de la cathédrale). Dès lors, la parole princière amalgame la problématique de l'aménagement paysager et celle de l'esthétique architecturale à choisir, laissant supposer que la tradition classique puisse arriver à un meilleur résultat en matière de densification et d'intégration.

À ce titre, le prince Charles se fait donc le porte parole d'une action militante qui porte à réhabiliter la légitimité de la tradition en matière d'architecture et d'urbanisme. Le prince se saisit d'une opinion en quête d'alternative ; sa parole ne fait que véhiculer les grandes questions dominantes de la décennie. Et cette opinion semble faire de plus en plus consensus, comme le soulignent les historiens Harry Francis Mallgrave et David Goodman dans *An Introduction to Architectural Theory: 1968 to the Present* (2011), émergeant, en particulier, des milieux spécialistes et institutionnels.

Parmi le groupe d'évaluation indépendant formé pour la sélection des sept agences d'architectes, s'expriment des opinions critiques de poids, comme celle de l'architecte géomètre en charge de la cathédrale *St Paul*, William Whitfield, celle du président du RIBA, Larry Rolland, ou de l'historien Charles Jencks. Les frustrations sont d'autant plus vives qu'à la première présentation publique⁵²³ des résultats du concours en novembre-décembre 1987 – à la *9H Gallery* (26-28 Cramer Street) – le projet lauréat d'Arup Associates manque à l'appel, ce qui va jouer un rôle négatif sur la réception ; la revue **Building** titre au sujet de la présentation : le «Salon des Refusés».

⁵²¹ *Ibidem* : "I see no reason, then, why wealth should not finance beauty that is in harmony with tradition, today as in the past."

⁵²² *Ibidem* : "If we wanted, we could use this 'second chance' to rebuild a 'City Without Towers'. So why don't we set that as a goal for the Millennium year 2000?"

⁵²³ "New master plan for Paternoster; Six at the gates of St Paul's (While Arup Associates draw up a new master plan for Paternoster Square, an exhibition of the 'Salon des Refusés' is at the 9H Gallery)" *Building* (1988) ♦ Ian Latham, "Also Wrens (The six unsuccessful entries in the Paternoster Square urban design competition are on display at the 9H Gallery)" *BD* (1988).

Dès lors, la polémique se renforce dans la presse spécialisée⁵²⁴ et se structure. Elle laisse entrevoir deux approches, celle du lobby traditionaliste et celle plus ou moins homogène des modernistes réunis autour des architectes Richard Rogers et Norman Foster. Le 6 décembre 1987, ce dernier prend sa plume, pour en appeler, dans *The Sunday Times*, au sursaut d'une opinion éclairée⁵²⁵. Mais, rien ne semble endiguer la rupture annoncée. En mars 1988, le coup de grâce est porté par *The Royal Planning Institute (RPTI)* qui émet un jugement sans appel sur le programme de redéveloppement de *Paternoster Square* promu par Arup Associates⁵²⁶.

Le prince Charles apparaît comme un rempart à la spéculation effrénée. Il se dresse face à la profession (ou tout du moins les héritiers du modernisme) et engage une « bataille » médiatique qui prend la forme d'une croisade contre la modernité.

En février 1988, l'action militante dépasse la parole politique, lorsque le prince Charles patronne une exposition « pirate » (financée par le quotidien *Evening Standard*) qui attire plus 7000 personnes dans la crypte de *St Paul* pour découvrir la proposition hors concours des architectes John Simpson, Léon Krier et Dan Cruickshank⁵²⁷, une proposition mise en scène avec des supports peints par Carl Laubin [ill.179] : celle d'une véritable ville classique antique avec son forum, ses loggias et ses temples surgis au flanc de la cathédrale [ill.180].

C'est dans ce contexte que la BBC diffuse le 17 février 1988 le documentaire « *Battle of Paternoster Square* » produit par Christopher Martin⁵²⁸ ; le producteur s'est déjà illustré en

⁵²⁴ Voir : Walter Bor, "The St Paul's precinct saga" *Planner* (1988) ♦ "Royal premiere: Paternoster II" *AJ* (1988) ♦ Gavin Stamp, "Wren's vision of St Paul's" *AJ* (1988) ♦ "Paternoster show (Rival proposals by Arup Associates and John Simpson on display in the Crypt of St Paul's)" *BD* (1988) ♦ Martin Spring, "Scaled down plans for Paternoster Square", *Building* (1988) ♦ Ian Martin, "St Paul's: blinded by the spotlight" *AJ* (1988) ♦ Brian Hatton, "Schemes challenge Paternoster taboos" *BD* (1988) ♦ "Public design (Arup Associates' exhibition of their ideas for redeveloping the St Paul's Paternoster precinct is an attempt to involve the public in a major building project - report on conversation with Sir Philip Dowson and Peter Foggo of Arup's about the exhibition and the ideas on show)" *AJ* (1988) ♦ Dan Cruickshank, "Faith in the orders (The current state of Britain's neo-Classical revival in the light of the opening of Quinlan Terry's Richmond Riverside, the exhibition of John Simpson's design for Paternoster Square, and a symposium at the Tate on New Classicism)" *AJ* (1988) ♦ Lucien Steil, and others, "AD Profile. Imitation & innovation" *AD* (1988) ♦ "Taking consultation at a Gallup" *AJ* (1988) ♦ "Paternoster Square rivals claim support" *Building* (1988) ♦ Peter Buchanan, and others, "Special issue. Urban investigations" *AR* (1988) ♦ Martin Spring, "Paternoster Square planners urge single ownership for scheme" *Building* (1988) ♦ Martin Spring, "Ministering to St Pauls" *Building* (1988) ♦ "All or nothing for Paternoster; Paternoster: Arup 'builds on tradition'; Appearances won't be deceptive" *AJ* (1988) ♦ Mark Swenarton, "Gloves off at Paternoster; Attention to detail in St Paul's proposal" *BD* (1988) ♦ "Londres, tout change! [London, everything's changing] (Paternoster Square Arup Associates, p. 26-27.)" *Techniques & architecture* (1989) ♦ Ken Powell, "London in the age of the Master Plan" *RIBA journal* (1989).

⁵²⁵ Norman Foster, "A Force for good but the wrong target" *The Sunday Times* (1987 December 6).

⁵²⁶ Deborah Thorp, "RPTI president slams Arup plan for Paternoster" *BD* (1988).

⁵²⁷ Voir : Ken Powell, "A Paternoster for the Prince (A master plan for the area by architect John Simpson)" *Country life* (1987) ♦ "Paternoster Square (A discussion between Léon Krier and Charles Jencks)" *AD* (1988).

⁵²⁸ Voir : Ian Latham, "Paternoster in camera" *Building design* (1988) ♦ *Battle of Paternoster Square* documentary film, 1988 February on BBC (product by Christopher Martin).

1979 avec le documentaire « *City of Towers*⁵²⁹ » (scénario de Christopher Booker) qui examinait de façon critique les théories de planification du modernisme qui auraient infligé de terribles dommages paysagers aux villes de Grande-Bretagne.

Dans le documentaire de 1988, l'historien Charles Jencks interviewé prend position très clairement en faveur de la position critique du prince de Galles. Un positionnement que l'on retrouve bien entendu dans la presse spécialisée, comme dans le magazine *Building Design* où Jencks soutient les aspirations esthétiques des traditionalistes en les présentant comme un choix de société, justifiant l'ineptie de tout « impératif technologique⁵³⁰ » sur la droite ligne de l'architecte John Simpson qui déclare à ses côtés : « le Classicisme est notre culture et notre patrimoine, nos traditions et notre langue : il est humain⁵³¹. » Jencks se félicite plus particulièrement d'une intervention princière qui « augmente le pluralisme et la force des minorités », les critiques émanant des architectes modernistes témoignant selon lui « d'une position typiquement réactionnaire ». Il est ainsi préférable d'avoir « une monarchie militante plutôt qu'émasculée⁵³² ».

Le déploiement médiatique de la « bataille de *Paternoster Square* » met ainsi en lumière le rejet, pour ne pas dire la « crise » de légitimité que traverse le modernisme dans les années 1980, à moins qu'elle ne l'ait justement définitivement provoquée. En septembre 1988, on peut ainsi lire dans les pages du *RIBA Journal* : « Le mouvement moderne que nous connaissions dans les écoles dans les années 1950 est mort depuis au moins 15 ans et n'est soutenu que par quelques jeunes journalistes d'architecture et quelques architectes âgés qui, pour une raison quelconque, continuent de bénéficier d'une publicité malgré leur travail dépourvu de sensibilité⁵³³ » ; on n'en attend toutefois guère moins d'un partisan du retour à la tradition tel que l'architecte Roderick Gradidge.

On constatera, de même, la tonalité de nombreux articles de l'époque, comme les propos de Michèle Champenois présentant dans la revue spécialisée *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en

⁵²⁹ Voir sur le sujet : Christopher Booker, « Urban Rides » *The Spectator* (1978), p. 11.

⁵³⁰ Charles Jencks cité par Stourley Kracklite in « Paternoster consensus? » *BD*, no. 894, 1988 July 15, p. 2 : « There is no technological imperative : You can still use computers in a classical building. »

⁵³¹ John Simpson cité par Stourley Kracklite in « Paternoster consensus? », *Ibidem*.

⁵³² Charles Jencks cité par Lee Mallett in « Jencks welcomes pluralist approach in architecture » *BD*, no. 891, 1988 June 24, p. 8 : « [His intervention have] increased pluralism and the strength of minorities » ; « This would be, in my view, a typical reactionary position. » ; « Personally, I welcome these interventions... because I find an activist monarchy preferable to an emasculated one. »

⁵³³ Roderick Gradidge, « Reviving townscape values », *RIBA Journal*, no. 9, 1988 September, p. 32-36 : « The Modern Movement as we knew it in the schools in the 1950s has now been Dead for at least 15 years, and is today only supported by some Young architectural journalists and a few elderly architects who for some reason get an immoderate amount of publicity for their insensitive work. »

août 1988, l'architecte Richard Rogers comme « l'un des derniers modernes⁵³⁴ », une sorte de Howard Roark⁵³⁵ contemporain ; Rogers y témoigne de la situation dramatique de l'architecture en Grande-Bretagne sous le joug de la parole princière : « C'est terrible de voir l'effet d'un seul prince. Depuis la situation n'a cessé d'empirer ; chacun se demande comment modifier tel ou tel projet : moins haut ? Plus haut ? Moins moderne ? [...] Des monuments au rabais [...] de simples boîtes plus ou moins décorées... [...] Le style n'apporte rien à la fabrication de la ville⁵³⁶. »

La bataille de *Paternoster Square* a en effet pour particularité de déborder largement du cénacle de spécialistes habitués à s'exprimer dans l'univers clos de revues ou de soirées institutionnelles. Le prince Charles porte le débat à un niveau national par le biais de la télévision. Plus particulièrement, le 28 octobre 1988, lorsque est diffusé son film-documentaire princier « *A Vision of Britain* » sur la *BBC* (produit par Christopher Martin) [ill.181], en première partie de soirée, avec une audience extraordinaire de six millions de téléspectateurs ! Ceux-ci sont invités en direct par le présentateur de *Daytime Live* (en seconde partie de soirée) à envoyer les photos des constructions qui auraient défiguré leur village, leur ville ou leur quartier. Un sondage suivant l'émission annonce que 75,5% des téléspectateurs sont d'accord avec la critique énoncée par le prince⁵³⁷.

Les réactions dans la presse spécialisée⁵³⁸ sont mesurées face à cet « assaut » de l'opinion publique, visant les sources de ce qu'ils considèrent être une farce. L'ancien président du *RIBA*, Michael Manser, juge ainsi le documentaire « nostalgique, lugubre et plaintif⁵³⁹ ». Le show trouve logiquement ses supporters dans le camp adverse, son succès étant, par exemple, salué par Roderick Gradidge dans le magazine *Country Life*, où ce dernier fait l'apologie d'un prince qui « a une fois pour toutes ouvert les yeux du public sur les ravages causés par le style moderne » et qui « se soucie vraiment du pays et, comme tout homme civilisé, déteste le voir

⁵³⁴ Michèle Champenois, Jean-Claude Garcias, Richard Rogers, « Richard Rogers et la ville de Londres » [« Le rêve d'une Londres moderne »], *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 258, septembre 1988, p. 1-32.

⁵³⁵ Le personnage central du livre de Ayn Rand – *The Fountainhead* (Bobbs Merrill, 1943) se bat dans le New York des années 1910 pour imposer son architecture moderne. L'ouvrage a été adapté au cinéma en 1949 par King Vidor, connu en France sous le nom de « Le Rebelle ».

⁵³⁶ Propos de Richard Rogers repris par Michèle Champenois, Opus cit.

⁵³⁷ Source de seconde main in Charles Jencks, « Ethics, Prince Charles and the Modernists » *Weimar: Bauhaus-Universität, Internationales Bauhaus-Kolloquium* (1992 June 21, p. 229-232).

⁵³⁸ Voir : « Prince Charles: Sinai of the times » *AJ* (1988) ♦ Owen Luder, and others, «Two cheers for the Prince of Wales; RIBA criticises Charles for flawed vision; Prince gets flak from architectural schools; Vision of Britain; Architecture, the Prince and the people (Reactions to the Prince of Wales's television programme on architecture)» *Building* (1988) ♦ Amanda Baillieu, «Council picks up royal gauntlet (RIBA councillors fiercely criticised aspects of the Prince of Wales' tv programme on post-war architecture at their meeting this week)» *BD* (1988) ♦ Michael Manser and Charles, HRH, The Prince of Wales, «Royal prerogative; What the Prince of Wales said» *BD* (1988) ♦ Adrian Barrick, «Gordon Graham in fresh attack on Prince of Wales» *BD* (1988) ♦ Peter Bill, «Vision of Britain» *Building* (1988) ♦ Peter Davey, «Fairy-tale Prince» *AR* (1988).

⁵³⁹ Michael Manser, «Royal prerogative; What the Prince of Wales said» *BD*, no. 909, 1988 November 4, p. 2-3 : "[...] the Prince of Wales Omnibus programme was exactly that, nostalgic, lugubrious and plaintive."

être détruit par les insensibles, les criminels et les ineptes » ; « [...] contrairement à la plupart des prélats modernes, le futur chef de l'Église d'Angleterre est prêt à dire simplement que beaucoup de problèmes de la société d'aujourd'hui, y compris l'architecture, viennent d'un manque de foi en Dieu⁵⁴⁰. »

Cette audience inattendue laisse entrevoir la fracture qui s'opère entre l' « élite », les « professionnels-techniciens-décideurs » et le « grand public » qui semble leurs retirer sa confiance dans la gestion des affaires de la cité. Les défenseurs de la profession ont beau défendre l'éthique et l'engagement des architectes, leurs paroles ne portent guère dans l'opinion.

On doit effectivement problématiser l'audience limitée de la presse spécialisée : qui lit les journaux et magazines comme l'*Architects' Journal* ou l'*Architecture Review* en dehors des architectes eux-mêmes ? La cacophonie consécutive aux attaques virulentes du prince n'aide pas, en outre, à montrer une image positive de la profession. En mai 1989, Peter Buchanan, rédacteur en chef adjoint de l'*AR*, se désole ainsi que « Paternoster soit presque devenu un microcosme dans lequel, tous les différents préjugés et les pressions qui pèsent aujourd'hui sur les architectes britanniques ne sont pas seulement présents, mais amplifiés par des médias en concurrence, habilement manipulés par le Prince⁵⁴¹. »

Ultime manifestation de l'impasse d'une situation conflictuelle au sein de la profession, le fiasco de la réunion organisée par Charles Jencks (au lendemain de la soirée princière sur la *BBC*) le 3 novembre 1988 à l'auditorium du *Victoria and Albert Museum*, avec pour objectif de faire débattre les parties en présence sur la légitimité de l'interventionnisme princier⁵⁴² : « Je [Jencks] ne me souviens pas qui a jeté la première comparaison ce soir là, mais le prince Charles a été comparé à Pol Pot, puis un moderniste à Honecker, puis le Prince de Galles à Staline, puis un

⁵⁴⁰ Roderick Gradidge, "The Prince and the architects: royal views supported" *Country Life*, no. 48, 1988, December 1, p. 274 : "[...] the Prince has once and for all opened the public's eye to the havoc wrought by the modern style." / "The Prince really cares about the country and, like any civilised man, hates to see it being destroyed by the insensitive, the criminal and the inept." / "Unlike most modern prelates, the future head of the Church of England is willing to say straightforwardly that much of the trouble with society today, including architecture, is a lack of a belief in God."

⁵⁴¹ Peter Buchanan, "Paternoster Pressure" *AR*, no. 1107, 1989 May, p. 76-78: "Paternoster has thus become almost a microcosm in which all the various prejudices and pressures besetting British architects today are not just present, but magnified Under the microscope of media attention skilfully manipulated by the Prince."

⁵⁴² L'étonnante réunion mit en présence les pro-modernistes Martin Pawley et Colin St John Wilson – architecte de la *British Library* de Londres qui devint la « bête noire » du prince – et l'ultra-traditionaliste Léon Krier, avec Lucinda Lambton, écrivaine populaire d'ouvrage sur l'architecture des maisons victoriennes et créatrice de nombreux films et documentaires pour la *BBC* sur les arts et l'architecture traditionnelles ; voir sur le sujet : Paul Finch and Martin Pawley, "Getting to grips with royalty; What Martin Pawley really said" *BD* (1989).

moderniste à Ceaucescu, puis le Prince à Hitler, puis... J'aurais dû déclarer la réunion terminée à ce moment là⁵⁴³. »

Alors que le milieu architectural suffoque, la boîte postale de la *BBC* se retrouve submergée par des courriers venus de toute l'Angleterre (environ 5 000 lettres), avec de très nombreux clichés des supposées dénaturations paysagères ou de supposés « furoncles » architecturaux. Si bien que la chaîne annonce sa décision d'organiser une exposition sous le patronage du prince Charles : l'exposition ouvre ses portes au *Victoria and Albert Museum* le 7 septembre 1989, l'inauguration coïncidant avec l'actualité littéraire du prince, dont l'ouvrage *A vision of Britain: a personal view of architecture*⁵⁴⁴ se répand sur les tables des librairies londoniennes et de tout le pays [ill.182].

Comme son titre l'indique, le prince offre un regard personnel sur les liens qui unissent selon lui l'architecture vernaculaire, la tradition classique, les paysages et l'identité anglaise ; une unicité que les architectes, les promoteurs modernistes, les administrateurs d'un État bureaucratique omniprésent auraient détruite : « Depuis longtemps, je suis atterré par les destructions délibérées qui ont lieu dans ce pays au nom du progrès, par la laideur et la médiocrité des bâtiments publics et commerciaux, ainsi que des lotissements, par la tristesse et la froideur d'une grande partie de l'aménagement urbain. [...] Les théories architecturales à la mode dans les années cinquante et soixante, appliquées par ceux qui voulaient être dans le coup, n'ont abouti qu'à la prolifération de ces monstres qui défigurent nos villes, nos villages et nos campagnes⁵⁴⁵. »

Le retour à la beauté repose sur le respect de certaines règles qui, comme dans la langue où les règles grammaticales permettraient de structurer un sens compris de tous, permettraient de produire une architecture comprise de tous⁵⁴⁶ ; « il est impossible de construire des phrases élégantes sans une connaissance approfondie des règles grammaticales. [...] L'architecture comme les bonnes manières devrait avoir un code établi⁵⁴⁷. » Le prince propose ainsi « dix

⁵⁴³ Charles Jencks, "Ethics, Prince Charles and the Modernists", *Opus cit.* : "I do not remember who threw the first metaphor that night, but Prince Charles was compared to Pol Pot, then a Modernist to Honecker, then the Prince of Wales to Stalin, then a Modernist to Ceaucescu, then the Prince to Hitler, then... I should have declared the meeting closed at that point."

⁵⁴⁴ Charles, HRH The Prince of Wales, *Le Prince et la Cité, un regard personnel sur l'architecture d'aujourd'hui*, trad. Eugène Clarence Braun-Munk, Paris : éditions Du May, 1990 (London : Doubleday, 1989).

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 7.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 76 : « Plusieurs d'entre eux relèvent du simple bon sens, tout comme les règles grammaticales qui régissent une langue ».

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 80.

principes de base » pour régir l'architecture, ou plutôt dix « règles de base⁵⁴⁸ » qui ont été négligées alors qu'elles ont « gouverné l'architecture depuis la Grèce antique⁵⁴⁹. »

Une bonne architecture implique de porter une attention toute particulière :

- (1), au lieu ;
- (2), à la hiérarchie ;
- (3), à l'échelle ;
- (4), à l'harmonie ;
- (5), à l'espace clos ;
- (6), aux matériaux ;
- (7), à la décoration ;
- (8), à l'art ;
- (9), aux enseignes et aux éclairages ;
- (10), à la communauté.

Compilations de bonnes intentions, les commandements du prince s'inscrivent dans la lignée des propositions du *Townscape*, selon une lecture particulièrement traditionaliste ; le prince ne parle pas clairement de principes issus de l'esthétique classique, mais du renouveau de la tradition du pittoresque⁵⁵⁰, seule pratique qui permettrait d'intégrer l'objet au paysage sanctuarisé, l'architecte devant « respecter la terre qui est notre héritage le plus précieux⁵⁵¹ ».

L'architecte devra construire selon des règles de hiérarchisation des édifices d'un ensemble urbain qui « consacrent nos valeurs comme notre organisation sociale⁵⁵² », ceci en fonction de l'importance et du statut communautaire. Il devra respecter l'échelle de chaque lieu, ainsi que les proportions naturelles qui lui sont imparties et l'échelle de l'homme. Seuls les lieux de cultes devront en émerger car ils « reflètent nos aspirations ; nous élevons vers le ciel ce qui pour nous incarne une valeur importante : emblèmes de la foi, du pouvoir, du gouvernement ou de l'esprit⁵⁵³ ». La ville idéale et concrète devra être édifiée en prenant exemple sur Bath ou Cheltenham, villes thermales du XVIII^e siècle et XIX^e siècle où chaque édifice s'inscrit dans la continuité du précédent dans une harmonisation des gabarits typique de l'architecture classique qui privilégie les compositions d'ensemble sur des normes de symétries et de perspectives, ce que le Style International et le modernisme ont condamné : « Eu égard à la taille de notre pays, il est d'autant plus important de respecter nos racines et de ne pas imiter les modes passagères d'une architecture internationale. [...] Aujourd'hui on conçoit les

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 76.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ Voir sur le sujet le chapitre : « L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque » (p. 42-58).

⁵⁵¹ Charles, HRH The Prince of Wales, *Le Prince et la Cité...*, Opus cit. p. 78.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 81.

⁵⁵³ *Ibidem*, p. 83.

bâtiments à partir de principes abstraits. Au nom d'une architecture dite nouvelle et d'exigences fonctionnelles modernes, on impose ces principes aux vieilles villes dont les proportions parfaites avaient fait l'objet de longues réflexions soigneusement mûries⁵⁵⁴. »

Le prince Charles refuse de considérer le *Townscape* comme une réussite en matière d'intégration, accusant cette tentative de régionaliser le modernisme d'être un échec. C'est pourquoi, il propose de renouer avec la tradition classique à l'anglaise tout en renouant avec l'art de l'ornementation de la façade de la culture classique de l'architecture : « On constate de plus en plus que les bâtiments modernes fonctionnels et dépourvus de la moindre décoration ne provoquent ni joie ni plaisir⁵⁵⁵ » alors que « le classicisme offre un éventail d'une infinie variété⁵⁵⁶ ». C'est aussi pourquoi le prince commande d'utiliser des matériaux qui respectent les héritages ainsi que les traditions vernaculaires : « Chaque endroit porte ainsi la marque d'un style propre auxquels ses habitants s'attachent de génération en génération. Nous devons sauvegarder cette tradition et nous assurer que le caractère régional ne s'efface pas au profit d'une uniformisation générale⁵⁵⁷. »

Il serait difficile d'évaluer le succès de ces commandements sur un critère de succès en librairie. Une chose est pourtant clairement évidente, les traditionalistes ne cautionnent pas le retour de l'historicisme promu par Charles Jencks et les post-modernistes ; le prince Charles juge, à ce titre, que : « le langage universel des symboles n'existe plus et les tâtonnements de certains critiques pour trouver une "signification" à ce qu'ils appellent l'architecture postmoderne ont été plutôt infructueux⁵⁵⁸. »

La réforme de l'architecture doit ainsi passer par le renouveau de ce qui a marché dans le passé, par la réactualisation du meilleur de la tradition. En ce sens, le caractère réactionnaire et idéologique de la « vision traditionaliste », et des « enseignements princiers » vont concrètement être exposé dans la presse spécialisée comme le symbole d'un contre-modèle : en novembre et décembre 1989, le prince est par exemple invité par l'*Architectural Design* à présenter les dix principes énoncés pour assurer la création d'une architecture intégrée⁵⁵⁹.

Peter Davey, dans l'*Architectural Review* répond assez poliment aux orientations princières en essayant de démontrer que les dix points « peuvent tous être réalisés sans recours au pastiche » et en insistant sur le fait que « la variété de la production montre que le modernisme n'est pas

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 85.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁵⁵⁹ Voir : Charles, HRH The Prince of Wales, "The ten commandments for architecture" *AD* (1989).

un style, mais une véritable approche qui croit en l'honnêteté et l'intégrité, en utilisant l'imagination pour rendre le monde un endroit où nous pourrions vivre mieux⁵⁶⁰. »

La réception de l'activisme princier est, en effet, à cette époque, assez partagée. De nombreux intellectuels ou architectes prennent la parole pour dénoncer une dérive en tentant parfois de minimiser ou de ridiculiser les propositions princières, tout en soulignant un abus de position ; nous reviendrons en détail sur cette réception dans le chapitre suivant : « **NEW WAVE MONARCHY** : régime d'engagement politique à l'âge du thatchérisme » (p. 173-187).

Dans *The Times*, le critique d'art Stephen Baybley souligne avec sarcasme cette « vision » surannée et nostalgique qu'entend promouvoir l'héritier du trône : « du prince Albert on put dire qu' "il avait beaucoup de goût, mais mauvais en tout". Le prince [Charles] a beaucoup de visions, mais déformées en tout point⁵⁶¹. »

L'architecte Richard Rogers, dans son introduction de l'essai *The Prince of Wales: right or wrong? An architect replies* (1989) [ill.183] du président du RIBA, John Maxwell Hutchinson, un essai soulignant le caractère réactionnaire du militantisme princier, ne pèse pas ses mots : « Si Charles est un plaisantin, est-ce nécessaire de le prendre au sérieux ? Sauf si vous pensez à juste titre que l'architecture est une plaisanterie. On rit beaucoup ces jours-ci en Angleterre, où cette croisade idiote a entraîné les architectes à perdre leur travail et leur créativité, à perdre de leur importance⁵⁶². »

Dans *The Times*, le 3 juillet 1989, Rogers s'en prend à une posture caricaturale : « Nous nous trompons si nous pensons que ce retour à un passé chimérique peut résoudre cette crise. En fait, le danger qui nous guette n'est pas d'être trop modernes mais plutôt de n'être pas assez modernes en architecture comme dans d'autres domaines. Ce n'est que par le développement des idées et des techniques les plus modernes que nous pourrions résoudre les problèmes auxquels nous sommes confrontés. Nous avons fait de grands progrès sur la science et l'art. En conséquence, pour la première fois nous avons le pouvoir de réellement transformer notre société⁵⁶³. »

⁵⁶⁰ Peter Davey, "Without Pastiche" *AR*, no. 1126, Dec. 1990, p. 23-39 : "[...] they can all be achieved without resorting to pastiche" ; "The variety of their production shows that Modernism is not a style. Modernism is an approach which believes in integrity and honesty, but in applying imagination to make the world a better place for all of us to live in."

⁵⁶¹ Stephen Baybley, "Princely vision dim and dangerous" *London Sunday Times* (September 17, 1980, p. B7).

⁵⁶² Richard Rogers, foreword to John Maxwell Hutchinson, *The Prince of Wales: right or wrong? An architect replies* (1989), p. vi : "Is Charles a joke, then, not worth taking seriously? Not unless you think that architecture is a joke. They're laughing much these days in England, where this idiotic croisade has caused architects to lose work and crativity to lose stature."

⁵⁶³ Richard Rogers, "Pulling Down the Prince", *The Times* (July 3, 1989, p. 10) : "We delude ourselves if we think that returning to a make believe the past can solve this crisis. In fact the danger we face is not being too modern but rather not being modern enough in architecture as elsewhere. It is only through the development of the

Le discours princier, « antimoderniste », rencontre toutefois une grande audience, ce faisant, il devient à la mode. Si bien que le programme de *Paternoster Square* semble de plus en plus acquis au prince et l'affaire ne cesse de se développer sous la forme d'une déferlante médiatique⁵⁶⁴ [ill.184]. Dans le courant de l'automne 1989, les membres du consortium de propriétaires de *Paternoster Square* signifient à l'équipe de Arup Associates leur volonté d'abandonner la proposition lauréate⁵⁶⁵, à laquelle ils reprochent dorénavant de n'être pas assez historiciste et contextuelle. Alors que l'opération médiatique du prince bat son plein et à la stupéfaction générale, ils annoncent envisager de donner leur confiance à l'équipe princière pour parachever un nouveau plan d'urbanisme pour le réaménagement de *Paternoster Square*⁵⁶⁶ ; l'architecte Terry Farrell est introduit comme coordinateur et planificateur en chef avec l'architecte traditionaliste John Simpson⁵⁶⁷ avec les autres membres traditionalistes

most modern ideas and techniques that we can solve the problems that confront us. We have made great progress on both science and art. As a result, for the first time, we have the power to transform our society."

⁵⁶⁴ Voir : "He's ignorant, we're paranoid; Few share Prince's faith in tradition; We're defending ourselves to death; Philistine nation; The Prince finally declares war (Results of a survey by the AJ on architects' reactions to Prince Charles's views on architecture, on the occasion of the V&A exhibition and the publication of his book)" *AJ* (1989) ♦ Adrian Barrick, and others, "The day war broke out again etc (Responses to the 'Vision of Britain' book and exhibition)" *BD* (1989) ♦ Adrian Barrick, "Newquay to get Royal treatment (A business park and a second model village planned by the Duchy of Cornwall for a site east of Newquay architect possibly Francois Spoerry)" *BD* (1989) ♦ Catherine Pepinster, "Visionary debate" *Building* (1989) ♦ Owen Luder, "The Prince's vision commands a response" *Building* (1989) ♦ Charles Knevitt, "The Prince and the architects" *Architectural record* (1989) ♦ Adrian Forty, "The trouble with common sense" *BD* (1989) ♦ Frans van Klaveren, "A vision of Britain. Prins Charles: architecten vormen een arrogante klik [A vision of Britain. Prince Charles: architects form an arrogant clique]" *Bouw* (1989) ♦ Tony Aldous, "Patten backs views of Prince of Wales on architecture" *BD* (1989) ♦ Roger Fitzgerald, and others, "Principles in perspective; Perspective on principles" *BD* (1989) ♦ Paulhans Peters, "Charles gegen die Moderne: ein Buch, ein Film, eine Ausstellung [Charles versus the Modern: a book, a film, an exhibition]" *Baumeister* (1989).

⁵⁶⁵ Voir : Adrian Barrick, "Developers are offered a stake in Paternoster site (Arup Associates role as masterplanners for the redevelopment has been thrown into question by the site owners' plans to sell part of its stake to a developer)" *BD* (1989) ♦ "Arup go on offensive against pro-Prince opposition (Arup Associates are on the attack against developer Godfrey Bradman's plans to buy the Paternoster Square site and implement John Simpson's schème)" *Building* (1989) ♦ "Paternoster bids cut out Arup" *AJ* (1989) ♦ "Arup's Paternoster masterplan in doubt" *BD* (1989).

⁵⁶⁶ Voir : "Prince's vision becomes reality (Terry Farrell has been drafted in by the new owners of Paternoster Square to turn John Simpson's Prince-favoured Classical vision of Britain's most sensitive site into a commercial reality)" *AJ* (1989) ♦ Martin Spring, "Prince's scheme picked for Paternoster (After a change of developer, John Simpson's scheme for Paternoster Square looks likely to go ahead, with Terry Farrell as project co-ordinator)" *Building* (1989) ♦ "Classicism and commerce; Architects: John Simpson & Partners, with Terry Farrell & Company" *AJ* (1989).

⁵⁶⁷ Voir : "Paternoster goes transatlantic (Thomas Beeby, dean of the architecture school at Yale, has emerged as the US designer who will partner John Simpson at Paternoster Square)" *AJ* (1989) ♦ "Classic additions to Paternoster posse (The roll-call of architects working up designs for the sensitive Paternoster Square site appears to be complete with the addition of Quinlan Terry and US Classicist Allan Greenberg)" *AJ* (1990) ♦ Ken Powell, "That which endures (The designs for the new Paternoster Square in the City of London are awaited with keen interest, not least because of the reputation of 'progressive' Classicism of Demetri Porphyrios, a member of the architectural team working on the project and a devotee of the traditional city landscape)" *Country life* (1990).

Demetri Porphyrios, Allan Greenberg, Robert Adam, Thomas Beeby et Quinlan Terry, dont l'objectif est de fournir des modèles typologiques stylistiquement différenciés, mais tous classiques ou vernaculaires pour encadrer la nouvelle place publique qui renouera avec le *Paternoster Square* d'antan.

Le prince Charles a réussi son pari : offrir la possibilité au public de découvrir en grandeur nature une réalisation urbanistique de grande envergure au cœur de la capitale qui soit une alternative crédible et prépare la renaissance de la culture classique ; on attend de l'opération une preuve par l'évidence des bienfaits civiques et esthétiques du « *Neoclassicism Revival* ».

En parallèle avec cette décision, le lobby traditionaliste sort renforcé dans sa légitimité lorsqu'en mai 1990, le gouvernement complète la législation de protection du patrimoine par deux lois : *The Town and Country Planning Act* et *The Planning (Listed Buildings and Conservation Areas) Act*. La première remplace *The Town and Country Planning Act* de 1947 et renforce considérablement les pouvoirs du secrétaire d'État à l'Environnement, tandis que la seconde introduit l'infraction pénale pour la démolition non autorisée d'un édifice et renforce le contrôle des aires de conservation patrimoniales en milieu urbain⁵⁶⁸.

Cependant, il n'est nullement cas d'une intégration de notion de « périmètre paysager » qui aurait permis la création de plus vastes secteurs sauvegardés ; la City compte par exemple, à elle seule, vingt-six aires de conservation⁵⁶⁹ [ill.185], les promoteurs pouvant dès lors continuer à s'accommoder des espaces tampons légaux existants.

⁵⁶⁸ En collaboration avec le secrétariat d'État à l'Environnement, la commission *English Heritage* et les autorités locales compétentes, ont à charge de protéger les aires de conservation (créées en 1967 avec *The Civic Amenities Act*) et de veiller à leur non détérioration.

⁵⁶⁹ Voir : Charles Mynors, *Listed Buildings, Conservation Areas and Monuments* (2006) ♦ Edward Hobson, *Conservation and Planning: Changing Values in Policy and Practice* (2003).

→ NEW WAVE MONARCHY : régime d'engagement politique à l'âge du thatchérisme

New wave monarchy: political commitment scheme in the thatcherism age

Tout un chacun peut émettre des jugements de valeur et définir ce qu'il trouve ou non d'esthétique. Le goût est une des manifestations de l'individualité ; son expression libre. Dans une société démocratique, ces goûts doivent pouvoir s'exprimer librement, bien que l'éducation et l'histoire les façonnent en déterminant un ensemble de codes et de valeurs communément acceptés ou rejetés. En ce sens, l'esthétique est un élément qui participe à la définition d'une culture académique. Elle est le plus souvent sujet à des discussions de spécialistes, de l'élite intellectuelle, artistique et architecturale, mais rarement sujet de discussion pour le reste de la société civile qui débattrait plutôt de « goût » ; ainsi l'esthétique nécessiterait un niveau de compétences permettant de spécifier ce qui en relève, tandis que le « goût » dépendrait d'une faculté (innée ou perfectible) de juger du beau ou du laid.

Les deux approches demeurent néanmoins tout à fait subjectives. Voici pourquoi le philosophe Hegel conféra à l'idée d'esthétique une supériorité sur le goût qui doit nécessairement être délié du beau, lequel relèverait avant tout de l'accomplissement de « l'idée » dans l'art. Tout le débat sur la modernité se trouve contenu dans cette opposition.

Le prince Charles revendique la possibilité de redonner au goût son objectivité, suivant la tradition philosophique britannique qui, depuis l' *Essai sur le mérite et la vertu : principe de la philosophie morale* (1998 [1699]) de Anthony Ashley-Cooper (3^{ème} comte de Shaftesbury), le relie à une faculté objective ; le goût serait régit par des lois naturelles engageant une adhésion sociétale autour de valeurs morales.

Le mouvement des *Arts & Crafts* initié par William Morris s'est lui-même, dans son rapport dichotomique entre artisanat et industrie, construit sur la base de la dénonciation morale de la laideur des productions industrielles, ceci avec pour objectif d'élever le beau dans l'art. Quelques mois avant le premier discours du prince Charles sur l'architecture (Opus cit. 1984), une exposition très significative fut organisée au *Victorian and Albert Museum* de Londres :

« *Taste: exhibition about values in design*⁵⁷⁰ » (du 30 novembre 1983 au 26 février 1984). Elle questionna la légitimité des arts traditionnels et de leur rapport avec l'industrie au sein du processus de conception de la notion de goût.

En s'opposant à l'esthétique moderniste, le prince s'attaque donc à une forme d'académisme déterminé par l'élite intellectuelle du pays, et plus particulièrement les orientations actées en terme d'enseignement si l'on s'en tient à la seule architecture. C'est une prise de position forte contre l'*establishment* qui porte à la mise en œuvre d'une action réformatrice d'envergure.

Tout autant, dans une démocratie, intervenir en matière d'esthétique ne relève que très rarement d'une action politique concrète. Elle ne peut se réaliser sans un programme dirigiste anti-démocratique par essence.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le modernisme, confondu avec la valeur de progrès, est apparu (ou a été présenté) comme une valeur de conquête démocratique et d'émancipation de l'individu ; la culture classique s'est quant-à-elle vue compromise par les dictatures fascistes, tout comme par les orientations en matière d'esthétique du régime stalinien. Redonnant une légitimité à cette culture, le prince Charles se positionne hors du champ de l'histoire politique moderne. Il opère un renversement de valeurs, présentant la critique du modernisme comme une manifestation démocratique. Le modernisme ne servirait, ainsi, non pas l'épanouissement des citoyens, mais les profits des spéculateurs et des puissants pour lesquels les architectes travaillent ; usant de clichés, le prince Charles cherche à abattre un « système » en provoquant un sursaut de l'opinion contre une supposée tyrannie.

Son discours est d'ailleurs sur le fond dépolitisé, puisqu'il ne s'inscrit dans aucune idéologie à la source du militantisme politique. Par sa fonction symbolique d'héritier du trône, le prince de Galles se place logiquement au-dessus des factions, en faveur de l'intérêt général dont il revendique être l'un des garants. Le prince n'est pas le leader d'un parti politique, il est le garant des traditions et d'un héritage culturel, et, en tant que futur monarque, la source de tous les honneurs, des distinctions et dignités, le garant de l'unité et de la concorde de la nation. Tout du moins, tels sont son statut et son devoir. Paradoxalement, en devenant un porte-parole du lobby⁵⁷¹ architectural traditionaliste et des conservateurs, le prince Charles prend parti et fait de son discours général un discours partisan.

⁵⁷⁰ *Taste: an exhibition about values in design* [written and edited by Stephen Bayley] (1983). Cette exposition entrait dans le cadre du « *Boilerhouse Project* » mis en place par le critique et historien d'art Stephen Bayley ; la fondation Conran et le V&A accompagneront entre 1982 et 1987 la création d'une quinzaine d'expositions préalables à la création du *Design Museum* de Londres en 1989.

⁵⁷¹ Réseau de personnes organisées pour promouvoir et défendre des intérêts en exerçant des pressions ou des influences sur des personnalités ou des institutions publiques détentrices du pouvoir. Apparu au début du XIX^e siècle le terme signifie littéralement « vestibule » ou « couloir », en référence aux discussions publiques se déroulant dans les couloirs des Chambres du Parlement, avant et après les débats parlementaires. Par son opacité, le « *lobbying* » peut être considéré comme un contournement de la démocratie représentative. Toutefois, émanant aussi de la société civile, le *lobbying* est aussi au fondement de la vie démocratique, au

Parler d'architecture engage, en effet, inévitablement un discours sur la société et ses valeurs, et, induit une intention d'interaction, ou d'action réformatrice. Sa parole, sur des sujets de société, est toute sauf neutre. Le premier discours de 1984 marque en ce sens une rupture avec le devoir de réserve qui constitue la règle implicite de la monarchie parlementaire britannique depuis le début du XIX^e siècle. On put ainsi lire un nombre important d'articles qui caractérisent un « abus de pouvoir », à l'image du secrétaire général de la *Royal Fine Art Commission*, Sherman Cantacuzino qui voit une dérive fasciste : « en se faisant l'allié des forces de la réaction, le prince provoque une comparaison avec les prescriptions typiques des régimes totalitaires⁵⁷². »

Cette critique doit être retenue comme une insulte dans un pays qui s'est particulièrement engagé dans la défense des valeurs démocratiques, celles de tout un peuple soudé derrière Winston Churchill et de son roi George VI, engagés dans la guerre contre le nazisme. La force de cette critique n'en reflète pas moins la haute considération politique que l'élite et les spécialistes donnent au prince de Galles... le grief de dérive fascisme accompagnera toute la « carrière architecturale » du prince, se faisant récurrente, par exemple, dans les colonnes de l'*Architectural Review*⁵⁷³, une des principales revues d'architecture britanniques qui donne l'assaut à l'obscurantisme princier en se distinguant par des éditoriaux engagés⁵⁷⁴, comme ceux de son éditeur en chef Peter Davey et de ses rédacteurs adjoints, Martin Pawley et Peter Buchanan. Dans le camp adverse, parmi les supporters du prince, on retrouve les rédacteurs de la revue *Country Life* qui assure la diffusion de la « bonne parole » auprès d'un public attendu, mais aussi de la revue de l'*Architectural Design*, qui devient à la fin des années 1970 le bastion du post-modernisme⁵⁷⁵ tout en se présentant comme le promoteur d'une approche pluraliste.

Il semble d'ailleurs nécessaire de questionner le rôle de cette presse spécialisée qui a

même titre que les corps intermédiaires, participant de l'implication des citoyens dans la définition des règles communes, et non seulement dans la promotion d'intérêts particuliers ou privés. Voir sur le sujet : Lionel Zetter, *Lobbying: The Art of Political Persuasion* (2008).

⁵⁷² *The Secretary of the Royal Fine Art Commission*, Sherban Cantacuzino, cité par Charles Jencks dans *The Prince, the Architects and New Wave Monarchy* (1988), p. 54 : "By allying himself with the forces of reaction the Prince prompts a comparison with the proscriptions typical of totalitarian regimes." ♦ Voir la lettre "Force of Reaction in Architecture" de Sherban Cantacuzino à l'éditeur du *Times* (June 6, 1984).

⁵⁷³ Créée en 1896 comme un organe de promotion du mouvement des *Arts and Crafts*, elle fut la première revue britannique à s'engager en faveur du modernisme, dès les années 1920, avant de promouvoir dans l'immédiate après-guerre le *Townscape*, en se spécialisant progressivement sur les questions d'environnement et de paysage urbains.

⁵⁷⁴ Voir : Peter Davey, "Fairytale Prince" *AR* (1988) ♦ Martin Pawley, "A precedent for the Prince" *AR* (1990).

⁵⁷⁵ Propriété des *Academy Editions* depuis 1975 qui publièrent de nombreux ouvrages de Charles Jencks, l'*Architectural Design*, sous l'égide de Andreas C. Papadakis, assurera la promotion du post-modernisme et des travaux de Michael Graves, Robert Stern, James Stirling ou Aldo Rossi, tout en donnant une place importante aux propositions des traditionalistes Léon et Robert Krier, Quinlan Terry, Demetri Porphyrios ou John Simpson.

« fabriqué » littéralement l'incidence politique du discours princier ; la presse se nourrit certes des polémiques. Il est toutefois clair que les réactions et le dynamisme éditorial et journalistique britannique sur le sujet sont sans commune mesure (si l'on tient la comparaison avec le traitement conventionnel qui s'opère dans les autres pays de l'OCDE sur la problématique de la radicalité et de la modernité).

À défaut de le mesurer, il faut souligner l'impact déterminant de la prise de parole princière qui a déclenché un cycle de polémiques et de réactions inédites. Car, c'est bien l'aura symbolique du prince qui concourt à placer la problématique de l'architecture au cœur des questions de société.

Si au début des années 1980, les architectes se plaignaient que l'on ne parla pas assez d'architecture, la situation changea du tout au tout. Le temps des décisions n'étant sujettes qu'à de rares discussions dans la société civile est révolu.

Le thème de l'architecture et les enjeux de la planification ne sont plus bornés aux colonnes de journaux spécialisés, des médias qui n'intéressaient que les spécialistes, les questions de l'architecture et de l'urbanisme n'étant que la chasse gardée d'une élite professionnelle, d'architectes auteurs et critiques, ou d'institutionnels. La critique princière entre d'ailleurs en résonnance avec celle émise, à ce sujet, par l'ancien directeur des affaires publiques du *Royal Institute of British Architects*, Malcolm MacEwen ; une critique à laquelle le prince donne donc une audience. MacEwen en appelait, en particulier, dans *Crisis in Architecture* (1974), au décloisonnement de la parole, et qui cherchait à promouvoir l'idée d'une transformation du *Royal Institute of British Architects* en un centre ouvert sur l'extérieur, un lieu de débats et de rencontres avec le public, afin de renouer avec la société civile, en l'incorporant dans le processus de création⁵⁷⁶.

Le prince Charles aide donc (assez maladroitement il faut bien l'avouer) à cette ouverture. Paradoxalement, plus le prince attaque les architectes plus ceux-ci réagissent en victimes et ripostent, donnant ainsi une « matière » aux grands médias nationaux. Mais l'architecture devient une affaire publique. C'est la raison pour laquelle il nous faut questionner plus positivement le rôle du prince Charles. Ceci, en mettant en perspective sa participation à un débat qui s'est amorcé dans les faits au début des années 1970, sur la façon dont les architectes véhiculent et justifient leur travail, et comment, en somme, ils positionnent leur « régime d'action » face à l'horizon d'attente de la société civile.

Un sondage auprès des architectes réalisé pour l'*Architects' Journal* en septembre 1989 (au cœur de la « bataille de *Paternoster Square* ») est à ce titre instructif : « Plus des trois-quarts des architectes [interrogés] pensent que le Prince de Galles devrait continuer de parler d'architecture », mais une majorité est « en profond désaccord avec lui et le pense mal informé⁵⁷⁷ ». Cependant, « aussi mal conseillé qu'il soit, le débat qu'il a ainsi lancé ne peut que

⁵⁷⁶ Voir le chapitre : « 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme » (p. 59-77).

⁵⁷⁷ “He’s ignorant, we’re paranoid; Few share Prince’s faith in tradition; We’re defending ourselves to death;

bénéficier aux architectes et à l'architecture à long terme⁵⁷⁸ ». Bien entendu, seuls 5% des architectes sont d'accord pour caractériser le style classique « intrinsèquement meilleur que le moderne et 66% le désapprouvent grandement⁵⁷⁹ ». Au sujet du caractère discrétionnaire de la parole princière engagée, « près de la moitié de la profession pense qu'il abuse de sa position » et que ceci a des « effets dévastateurs⁵⁸⁰ », mais, 87% des architectes âgés de moins de 35 ans « l'exhorte à ne pas s'arrêter⁵⁸¹ ».

En ceci, la critique de la dérive fasciste est plutôt rhétorique et journalistique, puisque, dans sa réception, le discours princier est perçu positivement ; le prince Charles a indéniablement joué un rôle important dans la démocratisation de l'architecture comme problématique de société.

Il existe bien entendu certains points de ressemblance discursive avec la parole fasciste qui attaque généralement les fondements des démocraties libérales par l'exaltation de sentiments nationalistes, la mise en exergue de l'unité disparue, une réaction anti-intellectualiste et antirationaliste. Mais, en aucun cas, l'association idéologique entre « tradition » (ou « réaction ») et « fascisme », telle qu'elle put s'opérer dans le contexte des années 1930, ne peut se transposer dans le contexte des années 1980. Le fascisme vise à encadrer et purifier la société, à la « re-totalitariser » et à en définir les valeurs par une redéfinition du champ du « moderne » pour protéger des individus auxquels on enlève le libre arbitre ; ce que cette idéologie politique put justement mettre en œuvre par une prise de pouvoir qui visait à la destruction de la démocratie.

Ainsi, le discours du prince flirte avec une tentative de redéfinition des valeurs culturelles du beau, mais il n'en reste pas moins dénué de toute capacité d'agissement politique, c'est-à-dire de toute capacité d'édicter la loi.

En outre, si les valeurs portées par le prince Charles sont bien « traditionalistes », elles ne sont pas « anti-démocratiques ». Elles redonnent une légitimité sans pouvoir à la tradition pour créer l'environnement de la société. Le combat se place sur le terrain de la séduction. La tradition apparaît dorénavant comme une alternative après qu'elle avait été bâillonnée (ou évincée) par

Philistine nation; The Prince finally declares war [Results of a survey by the AJ on architects' reactions to Prince Charles's views on architecture, on the occasion of the V&A exhibition and the publication of his book]" *AJ*, vol. 190, no. 10, 1989 September 6, p. 9-11 : "More than three-quarters of architects think that the Prince of Wales should continue to speak out about architecture, according to the first Survey of the profession's attitudes to his views. But a majority of architects disagree strongly with him and consider him ill-informed."

⁵⁷⁸ *Ibidem* : "They say that however wrong or ill-advised he might be, the debate that he has started can only benefit architects and architecture in the long run."

⁵⁷⁹ *Ibidem* : "Only 5 per cent agree with his view that the Classical style of architecture is intrinsically better than modern styles, and 66 per cent disagree strongly."

⁵⁸⁰ *Ibidem* : "Nearly half the profession thinks he is abusing his position by speaking out with such devastating effect."

⁵⁸¹ *Ibidem* : "Young architects were particularly likely to approve of the Prince speaking out : 87% of those aged up to 35 urged him to not to stop."

les choix politiques de l'après-guerre qui firent de l'idéologie radicale moderniste le seul modèle opérant (au nom du progrès). Ce faisant, la tradition est devenue un folklore inapte au traitement des enjeux urbanistiques à l'âge de la civilisation industrielle, ce que précisément les traditionalistes dénoncent.

Il est de même évident d'éviter la caricature. Comme nous l'avons vu, une grande partie des architectes « silencieux » ne voient pas d'un mauvais œil les positionnements princiers, comme le révèle des sondages. L'opinion des architectes « du visibles », ceux qui participent, par leur reconnaissance, à la sphère médiatique, semble plus tranchée, par nécessité de positionnement. Par exemple, suite au premier discours princier d'*Hampton Court Palace* (1984), certaines voix se sont élevées pour saluer l'action princière, à l'image de John Partridge qui qualifia le « discours de combat » de « splendide⁵⁸² ». Ce dernier considère d'ailleurs que « c'est une très bonne chose que le prince Charles soit entré dans le débat sur des projets architecturaux spécifiques⁵⁸³ ».

Est-ce signifier que le milieu architectural n'a pas l'homogénéité d'opinion que l'on lui prête ?

Un des principaux griefs que l'on retrouve dans la presse spécialisée⁵⁸⁴ en 1984 est le manque de légitimité du prince à aborder un sujet qui est de coutume réservé aux techniciens. Le secrétaire général de la *Royal Fine Art Commission*, Sherman Cantacuzino, juge négativement cette expertise : « [...] il ne sait pas de quoi il parle⁵⁸⁵ ». Les réactions d'architectes modernistes sont évidemment très fortes, comme Denys Lasdun qui déclare que « ses commentaires ne doivent pas être pris au sérieux [...] avant de faire des déclarations de ce genre, il devrait être correctement informé⁵⁸⁶ ». Owen Luder, ancien président du *RIBA* (1981-83), tacle à son tour

⁵⁸² John Partridge in *Building Design* (Ian Latham, Neal Morris and others, "Two cheers for the Prince", Opus cit.) : "A splendid fighting speech. It is very good that Prince Charles has entered into the debate on specific architectural projects."

⁵⁸³ John Partridge *Ibidem*.

⁵⁸⁴ Voir : "The Hampton Court speech" *RIBA Journal* (1984) ♦ "High jinx and human folly; and, RIBA licks its wounds after Charles' bombshell (Report on the RIBA's 150th anniversary gala and awarding of the Royal Gold Medal to Charles Correa at Hampton Court Palace, and the furore caused by Prince Charles's speech.)" *AJ* (1984) ♦ "Charles Prince of Wales, Royal prerogative" *Building* (1984) ♦ "Charles fails to stir architects (Reactions to the speech by the Prince of Wales at the banquet to mark the 150th anniversary of the RIBA)" *Building* (1984) ♦ Ian Latham, Neal Morris, and others, "Two cheers for the Prince; A style fit for a Prince?; Architecture gets royal raspberry at anniversary gala; Likes and dislikes of Prince Charles; Royal speech your verdict" *Building* (1984) ♦ Owen Luder, "Prince Charles and architecture author" *Building* (1984) ♦ "Prince Charles and Correa at Hampton Court Palace" *RIBA journal* (1984) ♦ Tony Aldous, "A question of context (The Prince of Wales' recent speech on architecture has polarised opinion. But does this, and did the speech, miss the point?)" *BD* (1984) ♦ Bruno Galletta, and others, "Speech by HRH the Prince of Wales at the RIBA gala evening. Special issue. GB architecture" *Industria delle costruzioni* (1984).

⁵⁸⁵ Sherban Cantacuzino in *BD* (Opus cit.): "His criticism was very ill informed [...] It all leads one to the view that he does not know what he is talking about. He has missed the opportunity to talk about the Third World with Charles Correa, which he is far better qualified to speak on than to lambast the architectural profession."

⁵⁸⁶ Denys Lasdun in *BD* (*Ibidem*): "His comments are not to be taken too seriously [...] My only criticism if any is that if he is going to make statements like that he should be properly informed before doing so."

des « vues subjectives » et demande de lui « trouver un architecte qui n’a pas dans les quinze ou vingt dernières années satisfait son client et les planificateurs⁵⁸⁷ ». Il n’est de même guère surprenant de voir Peter Ahrends de l’agence ABK témoigner d’une colère froide : « Son attaque de l’extension de la National Gallery, en raison de sa superficialité, est inacceptable. Comment le prince peut-il prétendre être l’arbitre du goût ? Peut-il prouver qu’il connaît les sentiments des gens ordinaires ? Sait-il ce qu’ils sont⁵⁸⁸ ? »

Un certain nombre d’acteurs saluent donc, plus discrètement, l’engagement du prince en faveur d’une alternative par la promotion du mouvement « *Community Architecture*⁵⁸⁹ » fondé au milieu des années 1970 par l’architecte Rod Hackney pour promouvoir la participation de l’utilisateur dans la conception, la construction et la gestion de l’environnement en réaction aux « échecs » de réception des régimes d’architecture et de planification modernistes⁵⁹⁰. Il n’est pas plus étonnant qu’un architecte comme Terry Farrell, militant de la première heure de la réhabilitation, « ait savouré spécialement les commentaires sur la “community architecture”⁵⁹¹ », tout comme Ted Cullinan « soutenant de tout cœur l’engagement du prince envers le mouvement “community architecture”⁵⁹² ». Comme le soulignent Nick Wates et Charles Knevitt dans *Community Architecture, How People Are Creating Their Own Environment* (1987), le mouvement « n’avait jamais connu une telle notoriété⁵⁹³ ».

L’engagement et le soutien du prince Charles sont, en effet, des plus explicites : dans les mois qui suivent le discours d’*Hampton Court Palace*, le prince donne une série de visites privées sur des chantiers labélisés ; il inaugure, en août 1984, *The Flower & Dean Estate* (Londres) livré par

⁵⁸⁷ Owen Luder in *BD (Ibidem)*: “His views are subjective and some do not stand examination – find me an architect who has not in the last 15-20 years satisfied his client and the planners.”

⁵⁸⁸ Peter Ahrends in *BD (Ibidem)*: “His attack on the National Gallery extension was unacceptable due to its superficiality. How can the Prince claim to be arbiter of taste? Can he show that he has evidence of the wishes and feelings of ordinary people? Does he know what they are?”

⁵⁸⁹ Extrait du discours prononcé par le prince Charles (*HRH The Prince of Wales*) à l’occasion du 150^{ème} anniversaire du *Royal Institute of British Architects (RIBA)*, lors du Gala d’*Hampton Court Palace* le 30 Mai 1984 (cf. « ANNEXES » p. 403) : “It has been most encouraging to see the development of community architecture as a natural reaction to the policy of decanting people to new towns and overspill estates where the extended family patterns of support were destroyed and the community life was lost”.

⁵⁹⁰ Voir notre traitement dans le chapitre « 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l’effondrement de la légitimité du modernisme » (p. 59-77) ♦ maîtrise sur le sujet de Neal Joseph Mongold, « Community architecture : myth and reality », Massachusetts Institute of Technology. Department of Architecture, 1988.

⁵⁹¹ Terry Farrell in *BD* (Opus cit.) : “I especially liked the comments on community architecture [...]”

⁵⁹² Ted Cullinan in *BD* (Opus cit.) : “I am wholeheartedly in support of the Prince’s commitment to community architecture.”

⁵⁹³ Nick Wates and Charles Knevitt, *Community Architecture, How People Are Creating Their Own Environment* (1987), p. 40 : “Apart from occasional articles in the national press and the rare television programme (for example, Ramsay Short’s BBC Television documentary in 1974), community architecture had never enjoyed such a high profile.”

Shepherd Epstein & Hunter. Son discours à la convention annuelle de l'*Institute Of Directors* au Royal Albert Hall de Londres (26 février 1985) est une nouvelle fois l'occasion de soutenir la cause. En juin 1986, le prince devient l'ambassadeur du premier prix *Times/RIBA Community Enterprise Award Scheme*, tout comme de *The Building Communities Conference* en novembre 1986⁵⁹⁴. La même année, le prince de Galles annonce la création de *The Prince's Foundation for Building Community*⁵⁹⁵, un organisme de bienfaisance éducative dont l'objectif est de promouvoir dans les pratiques une architecture participative et communautaire, selon des principes de design issus de la tradition. Et c'est bien cet activisme qui semble avoir suscité le plus de réactions dans la presse⁵⁹⁶.

Il ne faut pas non plus oublier l'impact politique qu'a pu avoir « *The Divided Britain Affair* », lorsque le journal *Manchester Evening News* titra – le 23 octobre 1985 – “Exclusive Prince Charles: My Fear for the Future”, avec ces commentaires orientés : « La plus grande crainte du prince Charles est qu'il va hériter du trône d'une Grande-Bretagne divisée [...] Le prince est prêt à forcer son chemin à travers la bureaucratie parlementaire pour s'assurer que son pays ne soit pas divisé en factions de "nantis" et de "démunis" [...] »⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ Voir : Charles, HRH The Prince of Wales, “HRH The Prince of Wales: Building communities” *AD* (1986).

⁵⁹⁵ *The Prince's Foundation for Building Community* (devenue *The Prince of Wales's Institute of Architecture* en 2001, puis *The Prince's Foundation for the Built Environment* en 2012).

⁵⁹⁶ Voir : “Prince Charles opens community housing” *Building* (1984) ♦ “Royal approval for community designs (Prince Charles, on a visit to Macclesfield, has endorsed the concept of public participation in town architecture, while the community-designed Scottish Special Housing Association scheme at Kirkland Street, Glasgow, has been opened)” *Building* (1985) ♦ “Prince urges more aid for community architecture work” *BD* (1985) ♦ Lewis Blackwell, and Gillian Darley, “Environment gets the royal touch; Kings, princes and architecture” *BD* (1985) ♦ “Prince urges joint action on inner cities” *Building* (1985) ♦ Nick Wates, “Royal suggestions for the urban crisis” *BD* (1985) ♦ Nick Wates, “Finding a hole in the Mint” *BD* (1985) ♦ “Teachers get royal summons” *BD* (1985) ♦ Lewis Blackwell, “Prince asks RIBA for city report: Royal request puts institute on the spot” *BD* (1986) ♦ “Hackney report overshadowed (Prince Charles' invitation to the RIBA to carry out a major inquiry into inner city decay throws doubt on the future of community architect Rod Hackney's own report on urban rioting)” *AJ* (1986) ♦ Julia Lichtblau, “Prince Charles pays the AIA a visit” *Architectural Record* (1986) ♦ Lewis Blackwell, “Prince backs controversial scheme to save church; Architects for conversion: Poynton Bradbury Associates” *BD* (1986) ♦ “Prince steps back from inner cities committee” *BD* (1986) ♦ “Charles calls for trusts to cut red tape” *AJ* (1986) ♦ “Prince of Wales hands out community awards” *Architect (RIBA)* (1986) ♦ John Wood, “Prince heads list of speakers for major cities conference” *BD* (1986) ♦ “RIBA sidelined for Prince's inner city plea” *Building* (1986) ♦ “Prince Charles in the limelight at Harvard GSD's anniversary” *Architecture (AIA)* (1986) ♦ Russell Steadman, “A battle royal (Report of a speech by Prince Charles at the Housebuilder of the Year Awards in which he criticised the building industry for the lack of development of derelict urban sites)” *Building* (1986) ♦ Lee Mallett, “Andrews tells the Prince – get rid of Rod Hackney” *BD* (1986) ♦ Russell Steadman, “Hackney should go says Andrews (Raymond Andrews says that Rod Hackney should be dropped as an unofficial adviser to the Prince of Wales)” *Building* (1986) ♦ David Atwell, “Prince's shot off target” *BD* (1986) ♦ Russell Steadman, Martin Spring, and Lynda Relph-Knight, “Prince lets builders off the hook over inner city decay; Star-spangled banter at Astoria; Grassroots growth; Prince Charles at the Astoria” *Building* (1986).

⁵⁹⁷ Information de seconde main in Nick Wates and Charles Knevitt, *Opus cit.*, p. 44-45 : “The biggest fear of Prince Charles is that he will inherit the throne of a divided Britain [...] The Prince is prepared to force his way through parliamentary red tape to ensure that his country is not split into factions of ‘haves’ and ‘have nots’ [...]”

La controverse repose sur une conversation téléphonique entre Rod Hackney (le militant de la première heure des *Community Architecture*) et Peter Sharples, journaliste d'investigation, sur le sujet de sa rencontre avec le prince ; le lendemain de l'article, *Buckingham Palace*, pour couper court à la polémique, émet une déclaration officielle : « Nous pouvons confirmer que M. Hackney était à bord du train royal et a pris son dîner avec le prince. Nous n'avons aucune idée de ce qui a été discuté, mais, évidemment, le prince est extrêmement préoccupé par le sort des zones urbaines et fait tout ce qu'il peut pour trouver une solution au problème⁵⁹⁸. »

Entre 1984 et 1986, au fur et à mesure que l'activisme princier prend de l'ampleur, sa parole gagne en puissance, et son action se transforme à l'image d'un contre-pouvoir. On ne peut, certes, imputer directement la responsabilité du prince au rejet, par le secrétaire d'État à l'Environnement Patrick Jenkins, en septembre 1984, du permis de construire pour l'extension de la *National Gallery* sur une proposition lauréat de l'ABK, ni, en mai 1985, du permis pour le programme immobilier *Mansion House Square* sur un design original de Mies van der Rohe et de William Graham Holford. Néanmoins, une collusion est toutefois à souligner.

Si le prince a peur pour l'état de son pays, le prince fait lui aussi dorénavant peur. En automne 1989, l'incidence de l'activisme princier ne fait plus aucun doute lorsque, après une importante bataille médiatique au sujet du programme de redéveloppement tertiaire de *Paternoster Square*, mitoyen de la cathédrale *St Paul*, l'équipe d'architectes traditionalistes soutenue par le prince triomphe. La parole princière souvent moquée au début de la décennie, apparaît aux yeux de tous dans sa pleine portée politique. Les architectes ne dénoncent dorénavant plus un simple « abus de pouvoir » mais une « prise » de pouvoir illégale, tel l'ancien président du *RIBA* Owen Luder se demandant « qui finalement décide maintenant de la planification, le secrétaire de l'Environnement ou le prince Charles⁵⁹⁹ ? »

Au cœur de l'« affaire de *Paternoster Square* », le prince apparaît donc comme la figure incontournable du débat architectural. Son aura dépasse les frontières nationales ; les articles du *Financial Times* ou de *The New York Times* le présentent comme « l'architecte en chef de la nation⁶⁰⁰ ». En France, Jacques Ferrier fait remarquer dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* combien « Charles peut briser la carrière britannique de vedettes internationales » ; « son influence sur l'opinion anglaise est déterminante et d'un poids au moins comparable à celle des politiques élus⁶⁰¹ ».

⁵⁹⁸ *Ibidem* : "We can confirm that Mr Hackney was on board on the royal train and did take dinner with the Prince of Wales. We have no idea what was discussed, but obviously the Prince is extremely concerned about the plight of the inner cities and is doing everything he can to find a solution to the problem."

⁵⁹⁹ Owen Luder and others, "Two cheers for the Prince of Wales", *Opus cit.* : "Who now finally decides planning issues, the environment secretary or Prince Charles?"

⁶⁰⁰ Paul Goldberger, "Should the prince send modernism to the tower?" *The New York Times*, 1988 March 13, citant un article du *Financial Times* : "Last August the Financial Times observed that the Prince was 'rapidly emerging as the nation's architect-in-chief'."

⁶⁰¹ Jacques Ferrier, « Hauts faits du Prince » *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 260, décembre 1988, p. 37.

Toute l’ambiguïté de la monarchie parlementaire britannique repose sur son caractère contractuel : quelle loi ou quelle règle impose le silence à un héritier de la couronne ?

Le prince Charles est plus libre que la reine Elizabeth II, liée dans ses fonctions au respect d’une neutralité vis-à-vis du travail parlementaire ou de la vie politique du pays.

Les prérogatives royales sont établies non pas en principes législatifs ou constitutionnels, mais par des principes coutumiers : si le souverain (ou la souveraine) a le devoir d’accepter les décisions gouvernementales, il, ou elle, a le droit d’exprimer son opinion. En principe, l’enregistrement des lois du parlement est soumis à son accord. Et s’il (ou elle) possède un droit de veto, la dernière fois qu’un non-consentement royal dans l’édiction d’une loi fut effectif remonte à 1708 (sous le règne d’Anne, la fille de Jacques II d’Angleterre renversé par la Glorieuse Révolution) !

En 1867, Walter Bagehot soulignait ainsi les « trois droits » du souverain : « le droit d’être consulté, le droit d’encourager et le droit de mettre en garde⁶⁰². » Inévitablement, par son aura médiatique, le prince Charles, en usant de ses futures prérogatives, exprime plus que son opinion. Il devient le porte-parole d’une cause, à l’image d’un lobbyiste, même si son pouvoir est dénué de toute réalité législative.

Les sociologues Laurent Thévenot ou Luca Pattaroni ont particulièrement analysé le mécanisme de « montée en généralité⁶⁰³ » d’une critique contre l’ordre urbain, lorsque qu’un « régime d’engagement » militant rencontre l’opinion publique, la critique réussissant à s’incarner comme la défense du bien commun en mobilisant différents acteurs derrière un combat contre un « mal ». Cette notion du « bien⁶⁰⁴ » – issue d’une prise de position critique particulière qui devient générale – se rapproche ainsi de la notion de « valeur », entité abstraite qui sert à légitimer une prise de position publique ainsi qu’à mobiliser. Elle n’en demeure pas moins périphérique à l’action politique légitime. Elle est reconnue par l’opinion publique comme une marque démocratique parce qu’elle n’est justement pas politisée et permet de donner le sentiment que l’opinion citoyenne est la source des choix opérés par le politique, à la source « du » politique.

Le spectre de l’absolutisme hante les Anglais.

Les experts et l’intelligentsia architecturale – qui eurent cette habitude de parler au nom du bien public avec le sentiment d’en être investis (en raison de leur spécialisation technique) – vont ainsi s’inquiéter d’une usurpation dans l’exercice de la « chose publique », la *res publica*,

⁶⁰² Walter Bagehot, *Bagehot: The English Constitution* (2001), p. 75.

⁶⁰³ Laurent Thévenot, *L’action au pluriel. Sociologie des régimes d’engagement* (2006) ♦ Luca Pattaroni, « La ville plurielle. Quand les squatters ébranlent l’ordre urbain » in Michel Bassand, Vincent Kaufman, Dominique Joye, *Enjeux de la sociologie urbaine* (2007), p. 283-314.

⁶⁰⁴ Marc Breviglieri, Danny Trom, « Troubles et tensions en milieu urbain. Les épreuves citadines et habitantes de la ville » in Dominique Pasquier, Daniel Céfai, *Les sens du public : publics politiques et médiatiques* (2003), p. 399-416.

ceci bien que la parole princière permette, justement, sa réactualisation. Le régime d'engagement militant du prince, confondu dans un combat de valeurs et de modèles, rencontre l'opinion publique en court-circuitant l'exercice établi de la parole publique qui aurait ainsi été usurpée par les spécialistes. Il oblige en somme, ceux-ci, à justifier cette légitimité et mettre en perspective leur action par rapport à l'idée de bien public.

Dans la société contemporaine, le quatrième pouvoir et contre-pouvoir du politique étant médiatique, cette orchestration autour de la « bonne parole » princière est aussi la démonstration de l'adaptation de la monarchie à la société dite des médias de masse.

Dans son ouvrage *The Prince, The Architects and New Wave Monarchy* (1988), l'historien Charles Jencks analyse la tournure populiste de cette monarchie qui entretient la confusion entre une sacralité « glamour » et une fausse proximité quotidienne avec l'ordinaire : « Ce que famille royale promeut indirectement dans les photographies et plusieurs émissions de télévision qui ont couvert des moments clés de leur vie, c'est le "Country Style". Là ici aussi, l'accent est mis sur les valeurs classiques de l'harmonie, de la retenue et sur un judicieux mélange d'informel et de mode. Ceci était évident dans le premier long métrage réalisé par la BBC en 1969 – "Royal Family" – qui montrait une vie quotidienne pouvant être celle de n'importe quelle autre famille de la classe aisée... Ainsi, tout en confirmant les valeurs de la bonne société, la famille royale attire d'autres systèmes de valeurs, principalement celui des habitants des banlieues avec qui Margaret Thatcher entretient également une étroite affinité⁶⁰⁵. »

Une autre critique qui revient régulièrement dans les prises de positions de la décennie est celle de la médiocrité architecturale dont le prince aurait ainsi fait la promotion.

En 1989, dans *Architectural Review* Peter Davey dénonce l'interventionnisme du prince qui a « renforcé l'exploitation cynique de l'architecture et la tendance à n'en faire plus qu'une succursale de la commercialisation » ; « partout dans le pays, les pires talents ont été recrutés par les plus rapaces promoteurs pour produire des modèles vaguement classiques ou vernaculaires qui seront présentés par leurs agents de relations publiques comme le genre de choses que le prince approuve⁶⁰⁶. »

⁶⁰⁵ Charles Jencks, *The Prince, the Architects and New Wave Monarchy* (1988), p. 21 : "The Royal Family promotes indirectly in photographs and the several television shows which have covered key moments in their life is the Country Style. Here also the accent is on the classical values of harmony, good manners, understatement and a judicious mixture of the informal and fashionable. This was evident in the first long film made by the BBC in 1969 – Royal Family – which showed daily life as it might be in any upper-class family... So in confirming gentry taste the Royal Family is also appealing to other taste-cultures, primarily those suburbanites with whom Margaret Thatcher also has a close affinity."

⁶⁰⁶ Voir : Peter Davey, "Hope after Horror?" in "Special issue. Up and coming in England" *AR* (1989) : "[...] the Prince's interventions, however well meant, have actually reinforced cynical exploitation of architecture and the tendency to make it no more than a branch of marketing or, at best, property development. All over the country, some of the profession's worst talents have been hired by the most rapacious developers to produce vaguely Classical or Vernacular designs to be presented by their public relations agents as the sort of thing of which the Prince will approve."

Des journalistes et intellectuels tels que Marshall Berman⁶⁰⁷ (se revendiquant de la pensée marxiste) sont prompts à voir la promotion des valeurs traditionnelles en architecture comme le reflet d'une politique attachée aux années « Thatcher-Reagan ». Ce faisant, le prince Charles devient à leurs yeux le bras droit de la « dame de fer ».

On retrouve en effet de nombreux points de concordance sur les valeurs promues par le prince Charles et par Margaret Thatcher. Souvent les mêmes références théoriques comme en particulier la mobilisation de la pensée néo-libérale de Friedrich August von Hayek, la même exaltation des valeurs nationales, en un mot, la même idéologie, celle du néo-conservatisme. Les architectes modernistes ayant travaillé pour l'État providence sont associés à un modèle institutionnel que le thatchérisme veut abolir ; ils sont jugés comme les responsables des dysfonctionnements de la société. Mais, on ne peut toutefois pas vraiment relever (ou même trouver) une quelconque connivence politique entre les décisions politiques des gouvernements néoconservateurs de Margaret Thatcher et l'orchestration médiatique du prince ; son discours est dans l'air du temps. Cette connivence impliquerait de considérer une concertation, ou un partage du pouvoir exécutif.

Bien que les goûts particuliers de Margaret Thatcher en matière d'architecture ne fassent aucun doute, on imagine mal le prince en « ministre de la culture » ou « de l'environnement » officieux se rendant en catimini au 10 *Downing Street*.

Margaret Thatcher ne s'est d'ailleurs jamais prononcée ouvertement sur les questions de l'esthétique ou des modèles architecturaux. Aucun de ses discours de mandat ne fait état de ce sujet ; seul "Europe's Political Architecture" prononcé à la Conférence économique *Global Panel* de La Hague (Pays-Bas, 15 mai 1992) aborde la question, quoiqu'il ait été prononcé alors qu'elle n'était plus Premier ministre : sa critique porte sur les modalités et méthodes de construction des logements « inconfortables à vivre et susceptibles de s'effondrer dans quelques années⁶⁰⁸ ».

Dans ses mandats, Margaret Thatcher n'aborda la problématique de l'architecture que sous l'angle réglementaire dans une logique sécuritaire et qualitative. *The Building Act* du 31 octobre 1984 est, par exemple, le premier texte législatif de l'histoire du Royaume-Uni qui édictera clairement un ensemble de règlements et de normes techniques pour la construction, basé sur des critères sanitaires et environnementaux, avec pour objectifs d' « assurer la santé, la sécurité, le bien-être et le confort des personnes [...], promouvoir la conservation énergétique [...], favoriser la protection ou l'amélioration de l'environnement, faciliter le développement

⁶⁰⁷ Voir : Marshall Berman, "Where are the new moderns?" in Andreas Papadakis and others, *AD Profile 86. The new modern aesthetic* (1990).

⁶⁰⁸ Margaret Thatcher, "Europe's Political Architecture", La Hague, 1992 may 15: "We might say of such architecture that it is modern in conception, but uncomfortable to live in, and likely to fall down in a few years. But is it even modern in conception? It was once. But look at the architecture of the last fifty years — look, in particular, at the architecture that went beyond the modern to the futuristic. It was certainly a very dramatic architecture but the one thing it no longer expresses is the Future."

durable, favoriser la prévention ou la détection de la criminalité, développer les règlements de construction à l'égard de ces objectifs⁶⁰⁹. »

Dans son premier discours de 1984, le prince Charles a salué le débat parlementaire à propos de cette loi : « je me félicite que le ministère de l'Environnement soit en train de préparer un amendement pour le règlement de la construction, qui obligera à l'avenir à concevoir les bâtiments de manière à ce qu'ils soient accessibles, ce qui, au final, ne desservira pas les architectes eux-mêmes, qui, rappelons le, ont pour mission de travailler pour leurs clients. Ce sont d'excellentes nouvelles et à terme cela pourrait transformer la vie de plus de deux millions de personnes à travers le pays⁶¹⁰. »

L'année 1984 est toute symbolique. C'est l'année où est votée, par le conseil du district londonien de *Newham*, la destruction des neufs tours de logements de *Ronan Point*, célèbre pour l'effondrement partiel à la suite d'un accident du système collectif de gaz naturel, le 16 mai 1968⁶¹¹. Cette destruction d'un grand ensemble est la première du genre en Grande-Bretagne ; cette actualité résonne avec la destruction de *Pruitt-Igoe* (à Saint-Louis, aux États-Unis en 1972) mise en exergue⁶¹², par exemple, par Charles Jencks dans son essai *Le langage de l'architecture post-moderne* (1977).

Dans le documentaire « *A vision of Britain* », diffusé sur la BBC le vendredi 28 octobre 1988, le prince s'est lui-même mis en scène aux commandes d'une grue lors de la destruction du grand ensemble *Bow* dans le district londonien d'*Hackney*, éventrant une barre de logement et un parking désaffecté sur un fond sonore d'engin mécanique : « Le parking où je me trouvais

⁶⁰⁹ Building Act 1984, art.1 : "The Secretary of State may, for any of the purposes of— (a) securing the health, safety, welfare and convenience of persons in or about buildings and of others who may be affected by buildings or matters connected with buildings, (b) furthering the conservation of fuel and power, and (c) preventing waste, undue consumption, misuse or contamination of water, make regulations with respect to the design and construction of buildings and the provision of services, fittings and equipment in or in connection with buildings. (2) Regulations made under subsection (1) above are known as building regulations. (3) Schedule 1 to this Act has effect with respect to the matters as to which building regulations may provide. (4) The power to make building regulations is exercisable by statutory instrument, which is subject to annulment in pursuance of a resolution of either House of Parliament."

⁶¹⁰ Charles, HRH The Prince of Wales, discours (1984), Opus cit. : "Having said that, I am told that the Department of the Environment is preparing an amendment to the Building Regulations which will mean that in future buildings will have to be designed so that they are accessible, which in turn will make it easier for architects who are working for clients. This is excellent news and could ultimately transform the lives of over two million people throughout the country."

⁶¹¹ Voir le chapitre « 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme » (p. 59-77); sur la destruction en 1986 : "Ronan Point legal victory: Council wins new round against builders" *BD* (1984) ♦ Alan Thompson, "Government expert admits virtues of tower demolition" *BD* (1985) ♦ Alan Thompson, "Point tenants claim cover-up" *BD* (1986) ♦ Graham Ridout, "Infernal tower" *Building* (1986) ♦ Alan Thompson, "Scandal of Ronan Point uncovered: demolition reveals serious buildings defects" *BD* (1986).

⁶¹² Voir sur le sujet le chapitre : « GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham » (p. 80-94).

m'apparut comme le symbole du triste héritage des années soixante en matière de logement : un dinosaure moderne, mort-né. Un fossile colossal qui, sans jamais avoir vécu, se cramponne à la vie⁶¹³. »

En terme de logement social⁶¹⁴, le gouvernement de Margaret Thatcher a clairement acté des coupures budgétaires aux collectivités locales chargées des programmes. Le fameux « *Right to Buy* » institué par *The Housing Act* de 1980 a réorienté l'investissement vers le secteur privé par la promotion de la maison individuelle et l'encouragement à l'accession à la propriété. Mais, doit-on, pour autant, considérer le régime d'engagement princier en faveur de *The Community Architecture* comme une émanation de ce programme politique ?

Entre thatchérisme et rhétorique princière, un point de divergence essentiel est à souligner : paradoxalement, le prince, tout en défendant les valeurs traditionnelles, ne centre pas son discours conservateur sur la défense de l'individualisme mais sur de l'idée de communauté. Ses discours célèbrent la conception organique de la vie de la cité dans son rapport à l'environnement⁶¹⁵. D'où parfois, les accents d'un socialisme qui le rapproche plus des propos de William Morris⁶¹⁶, initiateur des *Arts & Crafts*, qui dénonçait au milieu du XIX^e siècle le système capitaliste basé sur le profit et la production de masse dénuée de qualité, se faisant l'ardent défenseur de l'artisanat, de l'environnement et du patrimoine architectural⁶¹⁷.

À ce titre, le clivage « gauche / droite », « modernisme / traditionalisme », n'est clairement pas opératoire. Le prince Charles présente, en outre, le renforcement de la réglementation (« *regulation* » en anglais), et donc de la législation, comme un point central d'une bonne politique architecturale et urbanistique, là où Thatcher présente la bureaucratie⁶¹⁸ comme l'ennemie de tout bon fonctionnement de la société. Au regard de l'action législative des différents gouvernements de Margaret Thatcher, il est toutefois nécessaire de reconsidérer cet aspect idéologique au fondement d'une politique qui va au contraire assurer le renouveau de la régulation en matière d'urbanisme et d'architecture. De 1979 à 1990, l'Angleterre connaît une

⁶¹³ Voir : Charles, HRH The Prince of Wales, *Le Prince et la Cité...*, Opus cit. p. 41 ♦ Jacques Ferrier, « Hauts faits du Prince » *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 260, décembre 1988, p. 37.

⁶¹⁴ Voir sur le sujet : Paul Balchin and Maureen Rhoden, *Housing policy: an introduction* (2002).

⁶¹⁵ Voir en particulier : Charles, HRH The Prince of Wales, "Power to the people" *Perspectives on architecture* (1994) ♦ Charles, HRH The Prince of Wales, "Countryside changes" *The National Trust Magazine* (1995) ♦ Charles, HRH The Prince of Wales, "Too Good to Lose" *Perspectives Magazine* (1997).

⁶¹⁶ Edward Palmer Thompson, *William Morris, Romantic to Revolutionary* (1977).

⁶¹⁷ Voir sur le sujet : Derek Wall, *Green History: A Reader in environmental literature, philosophy, and politics* (1994) ♦ Chris Miele (ed.), *William Morris on Architecture* (1996) ♦ Sur l'ouvrage utopique de William Morris – *News from Nowhere* (1890) – présentant une société communautaire exempte de charges de l'industrialisation et en harmonie avec la nature : William Morris, Clive Wilmer (ed.), *News from Nowhere and Other Writings* (1998).

⁶¹⁸ Prime minister Margaret Thatcher, "The moral basis of a free society", *Daily Telegraph*, May 16, 1978 : "One of the great errors of our time is to equate the community aspect of our lives with the power of Government exercised through bureaucracy."

inflation législative, en particulier, par le renforcement de la protection du patrimoine : *The National Heritage Act* du 13 mai 1983 ; *The Building Act* du 31 octobre 1984 ; *The Town and Country Planning Act & Planning (Listed Buildings and Conservation Areas) Act* du 24 mai 1990.

La mise en place de ces nouveaux cadres juridiques rencontre précisément le régime d'engagement médiatique du prince sans pour autant conduire à une mise sous tutelle des architectes. Ces nouveaux cadres juridiques renforcent au contraire l'exercice à partir de critères qualitatifs, en rappelant à la profession sa responsabilité sur la qualité de l'environnement bâti.

Dès lors, le lobbying princier apparaît comme un facteur positif, qui contribue à développer le débat sur une question de première importance. C'est en substance le sens des deux prix internationaux reçus par le prince de Galles : le prix Lewis Mumford, décerné en mars 1991 à la 9^{ème} conférence internationale *Making Cities Livable*⁶¹⁹, et, le prix Vincent Scully, attribué le 3 novembre 2005 lors d'une conférence au *National Building Museum* de Washington⁶²⁰, un prix créé en 1999 pour honorer les personnes qui ont encouragé l'exemplarité dans la pratique, l'érudition ou la critique en architecture, le patrimoine et le design urbain.

Dans son discours de remerciement, si le prince Charles renoue effectivement avec ses « vieilles marottes » – l'industrialisation du bâti qui aurait « enlevé l'âme » et aurait fait perdre « l'équilibre des choses qui doit être au cœur d'une véritable civilisation humaine⁶²¹ » – le prince expose surtout ses vues philosophiques sur la question environnementale, se faisant militant écologiste pour une civilisation en harmonie avec la nature ; parce qu'elle « nous offre des indices sur la façon dont la quantité et la qualité peuvent aller de pair, sur la façon dont un ordre complexe peut tout à fait respecter la diversité, ainsi que sur la façon dont nous pouvons réaliser le délicat équilibre d'échelle qui rend les bâtiments et les rues tellement agréables et, qui plus est, nous aide à découvrir comment nous pouvons intervenir de façon durable en étant capable de nous adapter⁶²². »

⁶¹⁹ Voir : "Urban spokesman' Prince receives Mumford award" *BD* (1991).

⁶²⁰ Charles, *HRH The Prince of Wales*, discours pour la remise du prix Vincent Scully au *National Building Museum* de Washington, USA (3 novembre, 2005) ♦ Andrea Oppenheimer Dean, "Prince Charles wins Scully Prize" *Architectural record* (2005).

⁶²¹ *Ibidem* : "In the same way that our food and the way it is produced can tell a special story, so our buildings should tell the irresistible story of human character and idiosyncrasy. We have over-industrialized the whole business of food production. We have over-industrialized our whole approach to the built environment. We have removed the soul, surely what culture is all about at the end of the day - and thus lost the balance of things that must lie at the heart of a truly human civilization."

⁶²² *Ibidem* : "To this end, my Foundation has begun to engage with cutting-edge scientists; those trying better to understand the natural World through what are known as the "sciences of complexity". One of the central issues we have been discussing with them is Nature's way of handling large numbers. Nature offers clues as to how quantity and quality can go hand-in-hand; how a complex order can respect diversity; how we can again achieve the fine grain of scale that makes buildings and streetscapes such a delight; and, what's more, how we can be truly sustainable by being adaptive."



3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

The outcome of three major London's controversies

Un des objectifs fixés par les acteurs du post-modernisme est celui de résoudre la crise urbaine qui serait issue de l'application d'un modèle et d'une esthétique rigides. Il s'agit de promouvoir le retour de l'histoire en architecture pour créer des objets qui jouent avec le contexte et le symbolisme. Néanmoins, lorsqu'il s'agit de produire un objet architectural situé et intégré, lorsqu'il s'agit de construire un morceau de ville cohérent, un environnement urbain qui ne soit plus seulement une œuvre d'art plastique ou un pastiche, la question s'avère plus complexe : il ne suffit pas de manipuler l'histoire formellement pour atteindre la justesse expressive ou la complémentarité avec l'environnement.

La presse a en outre souvent amalgamé au post-modernisme les positionnements et le travail des architectes engagés dans les grandes affaires qu'accompagnent les discours du prince Charles – en particulier, les cas épineux du *No. 1 Poultry*, de la *Sainsbury Wing* ou de *Paternoster Square*. Les réponses apportées relèvent-elles réellement du post-modernisme ? ... ou sont-elles l'expression d'une critique et d'une volonté de se libérer des formules pour s'adapter en milieu situé et historiquement sensible ?

**→ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) –
l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté**

No.1 Poultry of Stirling (1985-98): testamentary work of a free architect

En janvier 1982, le secrétaire d'État à l'environnement Michael Heseltine rend sa décision : le programme immobilier et urbanistique *Mansion House Square*⁶²³, au carrefour *Bank*, dans le quartier de la City – avec son gratte-ciel signé par Mies van der Rohe (et présenté par l'architecte Peter Carter à la demande du promoteur Peter Palumbo) – ne verra pas le jour. La destruction de l'immeuble néogothique *Mappin & Webb* [ill.186] (construit en 1870 par John Belcher) envisagée pour le développement du programme⁶²⁴ est suspendue, sa conservation actée. Cette décision est considérée comme une victoire pour les militants de la défense du patrimoine, ainsi que pour les traditionalistes.

Néanmoins, le promoteur Peter Palumbo (qui attend depuis plus de vingt ans pour pouvoir de racheter la totalité des baux) est loin d'être désarmé. En juillet 1985, il commissionne l'architecte James Stirling⁶²⁵ (avec son associé Michael Wilford) afin de faire de nouvelles propositions de réaménagement qui prennent acte de ces décisions et réévaluent la transformation du site pour le maintien de l'édifice patrimonial classé au *Grade II*.

Ce choix, qui peut à premier abord étonner (Palumbo étant, comme nous l'avons vu, un admirateur du mouvement Moderne), s'explique par les liens amicaux qui unissent les deux hommes : Peter Palumbo est mandataire de la *Tate* depuis 1978 (et le restera 1985) ; en 1986, il devient président de sa fondation. C'est en ce sens qu'il a participé au choix du projet gagné

⁶²³ Voir dans le chapitre « 1984 – PREMIER DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX », l'étude : « *Mansion House Square ou le crime de la hauteur de Mies van der Rohe (1981-85)* » ; p. 143-152.

⁶²⁴ À cette époque, la survie de l'immeuble *Mappin & Webb* (1870) reste conditionnée à une importante réhabilitation. Toutefois, sa moindre taille compromet l'opération spéculative qui vise à en doubler la surface commerciale dans un quartier très sollicité par les banques et les groupes d'assurances.

⁶²⁵ Voir : "James Stirling Michael Wilford & Associates, and Ove Arup & Partners, No 1 Poultry" *AD* (1986) ♦ Thomas Muirhead, Colin Rowe, and Robert Kahn, "Special issue. James Stirling Michael Wilford and Associates: Stirling since Stuttgart" *Ad&U* (1986) ♦ "Palumbo confident of Poultry appeal" *AJ* (1987).

par James Stirling pour l'extension de la *National Gallery of British Art* (Tate Britain depuis 2000) – *The Clore Gallery* (1982-87). La transformation profonde de la pratique architecturale de James Stirling, plus ouverte au contexte et à l'histoire, n'est nullement dans les perspectives esthétiques attendues par Palumbo, ni conforme à ses goûts établis ; le choix est circonstanciel lié au changement de sensibilité architecturale en cours, globale et profonde. La transformation du travail de Stirling s'inscrit dans la perspective de la levée du tabou de l'historicisme et de la mode du post-modernisme, Stirling apparaissant ainsi donc comme un architecte conciliant, plus conventionnel, capable de produire une synthèse entre conservation du patrimoine et modernisation.

Dès lors, une nouvelle bataille médiatique et juridique s'engage... À des fins politiques, Peter Palumbo œuvre au financement de la réhabilitation de l'église *St Stephen Walbrook* de Christopher Wren [ill.187], proche du carrefour Bank et mitoyen du site, une église endommagée par le *Blitz*. Le promoteur a signé personnellement cette opération de mécénat (10 ans de travaux) par la commande au sculpteur moderne Henry Moore⁶²⁶, en 1972, d'un nouvel autel⁶²⁷, une des dernières œuvres de l'artiste installée dans l'église en 1987 [ill.188], un an après son décès et l'achèvement des travaux.

Cette politique de mécénat est stratégique. Peter Palumbo tente de reconstruire son image publique. De 1988 à 1993, en tant que président du *Arts Council* (Conseil des Arts de Grande-Bretagne pour la promotion artistique auquel il est nommé par Margaret Thatcher), il œuvre, par exemple, au financement du programme de rénovation du *Royal Opera House* sous la conduite de Jeremy Dixon dont les travaux débiteront en 1996⁶²⁸ ; une opération de réhabilitation et d'extension fondée sur l'intégration patrimoniale, en particulier sur les côtés ouvrant sur *Covent Garden* où Dixon entend développer une galerie à portique de l'ordre toscan, similaire aux portiques des halles édifiées par Charles Fowler en 1830, eux-mêmes référence au portique de l'église *St Paul* de l'architecte Inigo Jones (1630-33).

Même si Palumbo se plaît à confier combien la liberté offerte à Stirling est totale – « Si vous allez voir Picasso pour une toile, vous ne lui dites pas quoi faire. Vous lui donnez le sujet et les

⁶²⁶ Henry Spencer Moore (1898-1986) est une des principales figures de l'avant-garde britannique, sculpteur qui introduisit l'art moderne au Royaume-Uni par la création de sculptures inspirées (dans la logique de Picasso ou de Brancusi) par les univers primitifs des civilisations anciennes et de la nature ; Voir : Tom Devonshire-Jones, "Moore's church sculptures" *Church Building* (1986) ♦ Averil King, "The modern moment [An exhibition dedicated to works created in 1913 reveals how pivotal that year was for modern art. At the Henry Moore Institute, Leeds, from 22 November 2012 to 17 February 2013]" *Apollo* (2013) ♦ Antonia Halse, "Henry Moore and the challenge of architecture" *Blueprint* (2007) ♦ Kenneth Powell, "Exhibition. Figuring space: sculpture/furniture from Mies to Moore" *AJ* (2007).

⁶²⁷ Le dôme de *St Stephen Walbrook*, conçu par Christopher Wren en 1672, est le prototype du dôme de la cathédrale *St Paul* ; premier dôme classique à être construit en Angleterre. Le sculpteur Henri Moore a livré un autel monolithique rond référant au dôme du Rocher de Jérusalem ; voir : "Church snubs Palumbo gift of Moore altar" *BD* (1986) ♦ Celia De la Hey, "Another stone for St Stephen?" *Country Life* (1986).

⁶²⁸ Voir sur le sujet : Neal Morris, "Opera House duet: mixed team chosen for Covent Garden extension" *BD* (1984) ♦ Martin Spring, Andy Cook, "What a performance: Royal Opera House, Covent Garden" *Building* (1999).

dimensions, puis vous laissez le génie agir⁶²⁹ » – il va préciser sa demande, comme n'importe quel client : dénouer l'affaire controversée du site occupé par l'immeuble vétuste *Mappin & Webb* en expérimentant la « voie » de la réhabilitation selon certaines conditions qui vise à réaliser une extension à l'emplacement des immeubles secondaires présents sur la partie arrière de l'îlot... voire à réaliser une reconstruction totale qui tienne compte de la forme du dit îlot : « que la nouvelle construction soit une belle œuvre d'architecture, à la fois moderne et monumentale et donc en correspondance avec les édifices historiques de la City, particulièrement ceux voisins du carrefour de Bank, [...] que le bâtiment renforce le caractère du lieu », ceci, en tenant compte de la trame et de la vie du quartier « faite de rencontres quotidiennes⁶³⁰ ».

Malgré le maintien de l'unité de l'îlot, et donc de sa masse, Palumbo n'abandonne pas tout à fait l'idée de la création d'une place publique, mais cette fois-ci intérieure, en orientant Stirling vers la création d'une agora centrale qui ouvrirait sur un centre commercial souterrain relié au réseau métropolitain accessible par des passages au niveau de la rue, sous l'édifice, et ainsi, oriente vers la densification et la hauteur, gagnée à l'arrière de la pointe de l'îlot gouverné par l'immeuble *Mappin & Webb*. C'est de cette façon tactique que le promoteur demande à son nouvel architecte de projeter la « possible » destruction de l'immeuble *Mappin & Webb* et la reconstruction de l'ensemble de façon unitaire – ce plan secondaire est promu en tant qu'alternative.

James Stirling présente ainsi deux schémas⁶³¹ de redéveloppement : le – A – qui vise à la conservation de l'immeuble *Mappin & Webb*, auquel viendrait se greffer, à l'arrière, un ensemble neuf de plus grande hauteur [ill.189], et le – B – où l'immeuble *Mappin & Webb* serait détruit et l'ensemble réédifié en conservant la trame globale de l'îlot [ill.190].

En février 1987, à la surprise générale, la RFAC⁶³² (*Royale Fine Arts Commission*) apporte son accord de principe pour le « plan B » et apporte donc sa caution à la destruction de l'immeuble *Mappin & Webb* classé au *Grade II*. Mais, en juin 1987, *The City Corporation*, par la voie du

⁶²⁹ Information de seconde main : Stephen Fay, « A Matter of Taste », *The Independent* (Sunday 31 January 1993) : "Palumbo says he hardly briefed Stirling at all. 'If you go to Picasso to get a picture painted, you don't tell him what to do. You give him the subject and the dimensions, and then let the genius flow.'"

⁶³⁰ EMC, « Post-Modernism & discontinuity » *AD*, vol. 57, no.1/2, 1987 : "That the new building should be a fine work of architecture, both modern and monumental, thereby relating to historic monumental buildings of the City, particularly those around the Bank intersection. That the building should be in enhance the character of the place."

⁶³¹ Voir : James Stirling, *No. 1 Poultry Public Enquiry: proof of evidence* (1988) ♦ Piera Busacca, « Il 'Mansion House Square' e la problematica del rinnovo urbano in Inghilterra ['Mansion House Square' and the problem of urban renewal in England] » *Universita di Catania. Istituto Dipartimentale di Architettura ed Urbanistica, Quaderno* (1987) ♦ Anthony Blee, *Proof of evidence to be given by Anthony Blee FRIBA FRSA at the public inquiry into the refusal of planning permission and listed building consent for the redevelopment of No. 1 Poultry* (1988).

⁶³² La Royale Fine Arts Commission est un organisme public non ministériel du gouvernement britannique, chargé d'enquêter sur les questions d'utilité publique ou de l'importance artistique des projets architecturaux.

président du comité de planification, Michael Cassidy, annonce le refus du permis de construire par une majorité de deux voix sur trente. L'enquête publique ouverte laisse apparaître les vives réactions⁶³³ des protecteurs du patrimoine et de la commission *English Heritage* qui a la charge de protéger les édifices classés – de son côté le prince Charles désapprouve bien entendu cette nouvelle orientation, assimilant la forme proposée (dans son documentaire à charge diffusé sur la BBC, le vendredi 28 octobre 1988, « *A Vision of Britain* ») à un « poste de radio des années 1930⁶³⁴ ». Palumbo s'en défend dans la presse, considérant cette attaque comme un « compliment, parce que les postes de radio des années 1930 sont plutôt de beaux objets » et de considérer que le projet « post-international par son style » serait « tout à fait approprié pour le nouveau millénaire qui approche à grand pas⁶³⁵. »

Comme le souligne Geoffrey Howard Baker dans *The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford: a study of architectural creativity in the twentieth century* (2011), « Les vertus de No. 1 Poultry ont été éloquemment décrites par Colin St John Wilson quand il s'est prononcé en faveur de la proposition de Stirling lors de l'enquête publique qui a précédé l'approbation⁶³⁶. » L'architecte consultant⁶³⁷ favorable à la transformation totale de la parcelle argumente sur la nécessité de repenser l'hétérogénéité de l'îlot, « collection aléatoire... tour de Babel d'une multitude de langues, de hauteurs, de niveaux par rapport au sol, de matériaux, de qualités de finition⁶³⁸. »

⁶³³ Voir : "Stirling under attack at close of Poultry inquiry" *Building* (1988) ♦ Clive Aslet, and others, *AD Profile: 71. The new classicism in architecture and urbanism* (1988) ♦ Roy Worskett, and Peter Palumbo, "Mansion House: keeping the status quo; Stirling asset?: the case for development" *Landscape (London)* (1988) ♦ Lee Mallett, "Poultry tower proves fly in ointment for RFAC" *BD* (1988) ♦ Penny Guest, "Standing room only as 'Son of stump' opens" *Building* (1988) ♦ "Conservation scheme to be put to Mansion House inquiry" *Building* (1988).

⁶³⁴ Critique du documentaire *A Vision of Britain* rapportés dans différents articles, dont : Owen Luder, "Vision of Britain, Architecture, the Prince and the people" *Building*, vol. 253, no. 7572 (45), 1988 November 4, p. 32 : "looking like a 1930s wireless set".

⁶³⁵ Suzanne Cassidy, "Project Denounced by Prince Gets Go-Ahead in London", *The New York Times* (1991, March 2) : "Palumbo said. It will, he added, be 'entirely appropriate to the new millennium, which is fast approaching.' He called the building not post-modern, as it is usually described, but 'post-international in style.' As for Prince Charles's contention that it looks like a 1930's wireless, he said, 'I rather take that as a compliment, because 1930's wireless sets are really rather beautiful objects'."

⁶³⁶ Geoffrey Howard Baker, *The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford: a study of architectural creativity in the twentieth century* (2011), p. 231-232 : "The virtues of No. 1 Poultry were eloquently described by Colin St John Wilson when he spoke in favour of Stirling's proposal at the Public Enquiry that preceded its approval."

⁶³⁷ Voir Geoffrey Howard Baker, *The Architecture of James Stirling*, Opus cit. ou Colin St. John Wilson, "No. 1 Poultry, 'A Great Building for the 90s' Evidence in favour submitted at the Public Enquiry" in Yoshio Nakamura and Toshio Nakamura [Editor], *Recent Work of James Stirling, Michael Wilford and Associates* (1990).

⁶³⁸ Geoffrey Howard Baker, *The Architecture of James Stirling*, Opus cit., p. 231-232 : "Concluding his argument that the existing group of buildings to be replaced were a 'random collection... a Babel of many tongues, of height, of floor level, of material, of quality of finish' [...]."

Le 13 mai 1989, les deux propositions de James Stirling sont présentées au public à *The Leith House* (47-57 Gresham Street). Et, sans guère plus de débat, la décision de Nicholas Ridley (nouveau secrétaire d'État à l'Environnement de Margaret Thatcher de mai 1986 à juillet 1989) tombe en juin 1989 : la validation du fameux « plan B » ; Nicholas Ridley est nul autre que le petit-fils de l'architecte Edwin Lutyens ! Ce coup de théâtre reflète le caractère discrétionnaire du pouvoir décisionnel du secrétaire d'État à l'Environnement et les lacunes de la législation de protection du patrimoine.

Dès lors, cette décision sans précédent relance la controverse tandis que *SAVE Britain's Heritage* saisit la Haute Cour de Justice d'Angleterre en mars 1990⁶³⁹. Si en première instance, la cour donne raison au secrétaire d'État, l'association gagne en appel sur la non recevabilité du projet qui entraîne la destruction d'un édifice classé. Le mois suivant, la promulgation du *Planning (Listed Buildings and Conservation Areas) Act*, le 24 mai 1990, introduit l'infraction pénale pour la démolition non autorisée d'un édifice et renforce juridiquement la législation des aires de conservation patrimoniales en milieu urbain de 1967.

Alors que le jugement semble être en apparence un nouveau camouflet pour Palumbo, le promoteur manœuvre habilement en sous-main : le 4 février 1991, le nouveau premier ministre John Major établit Peter Palumbo en tant que « Pair à vie » sous la titulature de baron *Palumbo of Walbrook*, en reconnaissance de son mécénat. Dès lors, Palumbo peut en appeler directement à la Chambre des Lords⁶⁴⁰ où il peut désormais siéger de droit, afin de statuer sur la décision de la Haute Cour de Justice. Dans le courant du mois, la Chambre déclare la décision du secrétaire d'État à l'Environnement Nicholas Ridley valide, soulignant son autorité en dernière instance, sur la base de l'étude menée par l'inspecteur qui avait conclu que le « plan B » de James Stirling est « un chef d'œuvre architectural »⁶⁴¹.

Michael Heseltine (de nouveau en poste à l'Environnement après Nicholas Ridley – novembre 1990 - avril 1992) doit s'en remettre à cette décision, tout comme les activistes de la protection du patrimoine et la commission *English Heritage*⁶⁴² ; Peter Palumbo a gagné⁶⁴³.

⁶³⁹ Voir : “High Court bid to veto Poultry; Opinions polarised on No 1 Poultry; Listed consent criteria challenged; The story so far” *AJ* (1989) ♦ Sarah Kitchen, “Mappin & Webb redevelopment” *Building* (1989) ♦ Brian Anson, “Private view. The rich man and his castle” *AJ* (1989) ♦ John Wood, “EH tells chief planners that Ridley erred over Poultry” *BD* (1989).

⁶⁴⁰ Voir : Adrian Barrick, “Palumbo forced to go to Lords over No 1 Poultry” *BD* (1990) ♦ Robert Cowan, “Lord Palumbo meets his peers” *AJ* (1991) ♦ Suzanne Cassidy, “Project Denounced by Prince Gets Go-Ahead in London” *The New York Times* (March 2, 1991) ♦ “It’s a definite ‘wait and see’” *AJ* (1991).

⁶⁴¹ John Ratcliffe, Michael Stubbs, Mark Shepherd, *Urban planning and real estate development* (2004), p. 169 : “The inspector’s decision letter, accepted and supported by the Secretary of State, concluded that the Stirling scheme was an architectural masterpiece and that this was considered sufficient to override that presumption.”

⁶⁴² Suzanne Cassidy, “Project Denounced by Prince Gets Go-Ahead in London”, *The New York Times*, Opus cit. : “Stephen Williams, a spokesman for English Heritage, the quasi-governmental organization that advises the British Government on historic buildings, said his organization was also ‘deeply disappointed’ by the decision in the House of Lords.”

La fin de l'année 1991 voit toutefois naître une nouvelle polémique sur la servitude historique de *Bucklersbury Street* (selon la chartre du roi Jacques I^{er} datée de 1610), épineux problème juridique purement symbolique (puisque la rue n'a pas survécu sur la parcelle du No. 1 *Poultry*, après les transformations du XIX^e siècle). Elle engage les partis dans la bataille pour plusieurs mois. En décembre 1992, Palumbo offrira finalement d'acheter la servitude à la ville. C'est surtout le décès, le 25 juin 1992, de l'architecte James Stirling (quelques semaines seulement après son anoblissement, à l'âge de 66 ans) que va se dénouer l'affaire.

Sa mort provoque des réactions manifestes pour la reconnaissance de son œuvre ; l'hommage rendu est bien plus important que pour aucun autre architecte dans l'histoire (une dizaine d'articles dans la presse spécialisée britannique⁶⁴⁴ et une trentaine dans la presse spécialisée internationale⁶⁴⁵)... bien plus que les honneurs auxquels eurent droit les maîtres modernistes en leurs temps.

⁶⁴³ Voir : "Palumbo wins Poultry battle; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates" *Building* (1991) ♦ Paul Finch, and others, "Victory (Victory – Peter Palumbo and his battle against the system to develop No 1 Poultry, by Paul Finch / Mixed reaction to Lord Palumbo's win / Roads and remains could delay No 1 Poultry start, by Adrian Barrick / Epic struggle ends)" *BD* (1991) ♦ "Victory at Poultry for Palumbo" *RIBA journal* (1991) ♦ Andrew Sim, "Is this the end for SAVE? (Legal costs incurred during the campaign against Palumbo's Poultry No 1 may bankrupt SAVE)" *Blueprint* (1991) ♦ "Palumbo set for new court clash" *Building* (1992) ; voir aussi : Colin St John Wilson, and others, "Poultry n.1 in London" *Zodiac* (1990) ♦ James Stirling, and others, *AD Profile 85. James Stirling Michael Wilford & Associates (Number 1 Poultry, Mansion House, City of London, p. 30-31.)* (1990) ♦ Francesco Dal Co, and others, *A&U. Special issue. Recent work of James Stirling Michael Wilford & Associates (No 1 Poultry, London, p. 136-145; No 1 Poultry, 'A great building for the 90s': evidence in favour submitted at the Public Enquiry, by Colin St John Wilson, p. 146-159.)* (1990).

⁶⁴⁴ Voir la presse britannique : Stephen Greenberg, "Stirling tributes. Sir James Stirling 1926-1992" *AJ* vol. 196, (1992) ♦ Michael Wilford, and others, "James Stirling 1926-1992" *BD* (1992) ♦ "Sir James Stirling – a master of juxtaposition" *Building* (1992) ♦ Martin Pawley, "James Stirling: meetings with a remarkable man" *Building* (1992) ♦ Brian Carter, "James Stirling 1926-1992" *RIBA journal* (1992) ♦ Edward Jones, "James Stirling 1926-1992" *Progressive architecture* (1992) ♦ Robert Maxwell, "Obituary: James Stirling 1926-1992" *AR* (1992) ♦ Colin Ward, "Still more architects die (official)" *Town & country planning* (1992) ♦ "Misadventure verdict over Stirling's death" *BD* (1992) ♦ "Stirling verdict" *Building* (1992) ♦ Julian Wickham, and Francesco Dal Co, "In memoriam: the value of Stirling" *BD* (1992) ♦ Dou Yide, "Seeing the world from his own eyes – British architect James Stirling [Title proper in Chinese]" *AJ* (1992) ♦ Francesco Dal Co, and others, *AR. Special issue. James Stirling* (1992).

⁶⁴⁵ Voir la presse internationale : "Arquitectura britanica perde James Stirling [British architecture loses James Stirling]" *Projeto* (1992) ♦ Vittorio Magnago Lampugnani, "James Stirling 1926-1992" *Bauwelt* (1992) ♦ "James Stirling 1926-1992" *Deutsche Bauzeitung* (1992) ♦ Humberto Ricalde G, "Big Jim, el heretico (1926-1992) [Big Jim the heretic]" *Arquitectura (Mexico)* (1992) ♦ Francis Rambert, "So long big Jim" *D'architectures* (1992) ♦ Geoffrey Broadbent, "James Stirling, 1926-1992" *Archithese* (1992) ♦ Vittorio Gregotti, "Jim Stirling, 1926-1992" *Casabella* (1992) ♦ P G Raman, "The last maker of grand forms" *SLAJ* (1992) ♦ Bart Lootsma, "James Stirling 1926-1992" *Architect (The Hague)* (1992) ♦ Luis Fernandez-Galiano, "El maestro converso: James Stirling, 1926-1992 [The converted master: James Stirling, 1926-1992]" *Arquitectura viva* (1992) ♦ S T Thomas, "Sir James Frazer Stirling (1926-1992)" *Architecture SA* (1992) ♦ "James Stirling" *Canadian architect* (1992) ♦ Deyan Sudjic, "Sir James Stirling 1926-92" *Baumeister* (1992) ♦ Richard Bryant, "James Stirling remembered" *Architecture (AIA)* (1992) ♦ "James Stirling 1926-1992" *Architectural record* (1992) ♦ Jo Coenen, "James Stirling 1926-1992" *Archis* (1992) ♦ "Big Jim" *Architecture d'aujourd'hui* (1992) ♦ Tony Styant-Browne, "James Stirling 1926-1992" *Architect (Melbourne)* (1992) ♦ Nils-Ole Lund, "In memoriam. James Stirling 1926-1992" *Arkitekten (Copenhagen)* (1992) ♦

La profession reconnaît le rôle historique de Stirling, celui d'avoir su briser les tabous et les principes moralistes sur lequel repose le modernisme, d'avoir été un des premiers à détacher le modernisme de ses préoccupations fonctionnalistes, par la réintégration de l'histoire, de l'imagerie métaphorique et la prise en compte de la dimension paysagère pittoresque. James Stirling apparaît dès lors comme un des maîtres de l'architecture britannique à l'égal de Edwin Lutyens, et il est plus que légitime qu'il signe sa dernière œuvre à côté de *Midland Bank* (1924-39) de Lutyens [ill.191], mais aussi d'œuvres architecturales emblématiques pour l'histoire de la City, comme *Mansion House* (1739-53) de George Dance the Elder, *Royal Exchange* (1842-44) de William Tite, *Bank of England* de John Soane (fin du XVIII^e siècle) rehaussée par Herbert Baker (1925-39), *National Westminster Bank* (1929-32) de Edwin Cooper, ainsi que les deux églises de Christopher Wren, *St Stephen Walbrook* et *St Mary Woolnoth*. Dès lors, les freins au programme du No. 1 Poultry semble se desserrer, l'œuvre posthume devenant l'ultime réalisation d'un architecte en passe d'entrer dans la grande histoire de l'architecture.

En juillet 1993, le nouveau secrétaire d'État à l'Environnement John Gummer donne son accord définitif pour le lancement des travaux qui seront conduits par l'ancien associé Michael Wilford, sur la base du « plan B⁶⁴⁶ ». Mais, le chantier est retardé dès son ouverture, en avril 1994, suite à la découverte de vestiges archéologiques pris en charge par le service archéologique du Musée de Londres. En avril 1998, le No. 1 Poultry ouvre finalement ses portes au public dans une certaine indifférence générale même si l'immeuble de bureau suscite quelques réactions contradictoires⁶⁴⁷, où s'expriment pleinement les dissensions qui opposent les partis, les tenants traditionalistes qui trouvent l'édifice trop fantaisiste et irrévérencieux, et les tenants du postmodernisme qui saluent l'originalité de son formalisme intégré au contexte particulier du carrefour *Bank*.

L'historien David Watkin considère, par exemple, assez négativement, ce nouveau bâtiment comme « [absolument impardonnable](#) » par rapport aux œuvres architecturales historiques qui l'environnent, tandis que l'architecte Piers Gough (agence CZWG) loue sa « [flamboyance](#)

Catherine Slessor, "A tribute to the late Sir James Stirling" *Planning (Johannesburg)* (1992) ♦ Toshio Nakamura, "Good-bye James Stirling" *A&U* (1992) ♦ Graham Jahn, "James Stirling: 1926-1992" *Architecture Australia* (1992) ♦ Peter Buchanan, and others, "L'heritage de big Jim [Big Jim]" *Architecture interieure cree* (1992) ♦ Udo Kultermann, "James Stirling, Architekt 1926-1992" *AIT* (1992) ♦ Robert Maxwell, "James Stirling: un modernismo esteso [James Stirling: extending modernism]" *Casabella* (1992) ♦ Arata Isozaki, "Remembering Jim Stirling" *GA document* (1992) ♦ Francesco Dal Co, "For James Stirling" *Lotus* (1992) ♦ Carlo Aymonino, and Manfredo Tafuri, "Per/To James Stirling (1926-1992)" *Zodiac* (1992/1993).

⁶⁴⁶ Voir : Michael Wilford, and others, *Architectural monographs. Special issue. James Stirling & Michael Wilford (Number 1 Poultry – Mansion House, City of London, p. 38-45.)* (1993) ♦ Michael Wilford and Thomas Muirhead, *James Stirling Michael Wilford and Associates: buildings & projects 1975-1992 (introduction by Robert Maxwell)* (1994).

⁶⁴⁷ Voir : David Watkin, and Piers Gough, "Were the conservationists right?" *RIBA journal* (1997) ♦ Gus Alexander, "Chicken coup [No.1 Poultry, City of London]" *Building* (1997) ♦ Colin St John Wilson, "City prize: Stirling at Poultry" *Architecture today* (1998) ♦ "Stirling's City legacy" *AJ* (1998) ♦ Mike Booth, and others, "Number 1, Poultry, City of London" *Arup journal* (1999).

fabuleuse », constatant que si « le postmodernisme porte l'idée de montrer la complexité de l'architecture basée sur le contexte et l'histoire, ainsi que la fonction et l'évolution technique, les vingt dernières années ont montré que la complexité est facile à endosser, mais beaucoup plus difficile à concevoir avec élégance⁶⁴⁸. »

Le No. 1 Poultry n'est toutefois pas si révérencieux à l'égard de son environnement, selon le dit argument... c'est un objet architectural étrange à appréhender, décalé par sa polychromie et son formalisme, dont la silhouette s'impose comme une caricature improbable d'un immeuble d'îlot de l'époque victorienne. Dans l'enquête publique, Colin St John Wilson soulignait déjà le caractère de l'édifice qui contraste avec les autres édifices environnants, quoique les similitudes avec *The Midland Bank* voisin de Lutyens soient évidentes : « Lutyens et Stirling sont dans la tradition britannique d'architectes 'voyous' et dans ce cas, leurs deux approches similaires du 'maniérisme pour le maniérisme' opèrent de manière intrigante⁶⁴⁹. »

Le No. 1 Poultry est un archétype de la méthode développée par Stirling dans les dernières années de son travail, méthode de déstassement formel, assez ironique, et animée d'un goût prononcé pour la métaphore, telle qu'il en a expérimenté la formule dans le cas de la *Clore Gallery*⁶⁵⁰ (1982-87) : « Comme pour beaucoup de ces derniers édifices, Stirling semble se distraire avec des combinaisons improbables, en utilisant la géométrie et de l'imagerie archétypale au sein d'une articulation complexe qui résout méticuleusement les problèmes fonctionnels. L'assemblage produit des métaphores mixtes – la massivité du bâtiment est à la fois niée et renforcée, et, du reste, il n'est pas sûr que le No. 1 Poultry soit d'une échelle monumentale mais plutôt une sorte de jouet Lego en taille réelle. Et, comme nous le verrons, il pourrait même être décrit comme une "poule couveuse"⁶⁵¹ ! »

⁶⁴⁸ David Watkin and Piers Gough, "Were the conservationists right?" *RIBA Journal*, Opus cit. : "[David Watkin] The new building is utterly unforgivable when its immediate neighbours include Hawksmoor, Lutyens, Wren and Soane." / "[Piers Gough] James Stirling designed a building of fabulous flamboyance. [...] If postmodernism was an idea of showing the complexity of architecture based on context and history as well as function and technical developments, then the past 20 years has shown that complexity is easy to get into but much harder to come out of with resolved elegance."

⁶⁴⁹ Colin St. John Wilson cité dans Geoffrey Howard Baker, *The Architecture of James Stirling*, Opus cit. p. 231-232 : "he points out that Stirling's design differs to these in that it composes in terms of contrasts that can be perceived on the site, but that become (...) St John Wilson refers to Lutyens' neighbouring Midland Bank: 'Both Lutyens and Stirling are in the British tradition of 'rogue' architects and in this case they match mannerism for mannerism in an intriguing way.'"

⁶⁵⁰ Voir le chapitre : « L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) » ; p. 113-123.

⁶⁵¹ Geoffrey Howard Baker, *The Architecture of James Stirling*, Opus cit. p. 231 : "As with many of these late buildings, Stirling appears to be amusing himself with his unlikely combinations, using geometry and archetypal imagery within complex articulation that meticulously resolves functional problems. The assemblage sends mixed metaphors – the massivity of the building is both denied and reinforced, and we are left unsure whether No. 1 Poultry is of monumental scale or is some kind of magnified Lego toy. And, as we shall see, it can even be described as a 'broody hen!'"

L'immeuble s'appréhende en effet comme une masse compacte, unitaire d'îlot [ill.192], jouant les effets de ses décrochements plastiques pour dynamiser la silhouette générale, alors que l'étroitesse de la parcelle et la limitation du gabarit sur la hauteur (ne dépasse pas les élévations des édifices environnants) ont imposé de maximiser le traitement des espaces... quitte à saturer l'espace à vivre. L'ensemble rend un effet d'étouffement et d'enfermement, qui transparaît au regard ou à l'usage (le manque de lumière de l'agora intérieure est criant) [ill.193], quoique l'architecte ait offert un jardin suspendu sur le toit avec un restaurant et une vue panoramique généreuse sur le quartier [ill.194].

On ne peut toutefois ôter le caractère original de l'immeuble, tel que le défend l'architecte Michael Wilford : « Vous ne trouverez pas un édifice comme ça partout dans le monde, il est d'un design unique⁶⁵². »

Cette originalité suscite la critique dans la presse où l'immeuble (ainsi que la figure de Stirling) est sujet à caricature [ill.195]. Cette forme d'incompréhension révèle les problématiques de ce qui devient dès lors un cas d'école : comment optimiser les usages dans un périmètre circonscrit ? Comment prétendre fabriquer de l'espace à vivre dans la densité sans justement libérer de l'espace ? Comment dès lors « dessiner » les élévations d'un édifice qui se voient contraintes par la forme étriquée d'une parcelle héritée d'un urbanisme d'un autre âge ? Comment réaliser une « belle œuvre d'art » qui n'embrasse pas des postures de principe, le minimalisme ou tout au contraire l'historicisme ?

Dans sa démarche formelle, James Stirling semble jouer comme le ferait un sculpteur contraint par le matériau, en travaillant la masse pour fabriquer un « corps architectural habité ». Fidèle à sa démarche que l'on ne peut pas, aussi facilement, appréhender comme « contextualiste », l'architecte a travaillé le gabarit et la silhouette de son édifice par rapport à l'environnement paysager, de façon pittoresque mais non stylistique. Ainsi, les revêtements polychromiques de pierres agrafées ocres, roses et brunes, contrastent clairement avec la pierre calcaire des autres édifices environnants... Stirling n'en reprend aucun code langagier. Son œuvre n'est pas néoclassique et apparaît libre de toute servitude stylistique.

Le langage historique développé est avant tout mémoriel et cérémoniel : Stirling a par exemple conservé les frises en bas-relief d'un des immeubles détruits de l'îlot [ill.196], et, lorsqu'il traite les ouvertures des rez-de-chaussée, il emprunte ses modèles aux formes archétypiques de l'histoire de l'architecture (voire primitives), en travaillant des images subliminales, comme par exemple, le portail d'entrée principal (à la pointe de l'îlot), polychromique, et, qui évoque, par la forme de son arc, les arcatures de l'ancienne Grande mosquée de Cordoue [ill.197]. La grande rampe qui permet de rejoindre l'étage des bureaux, au niveau de leur entrée sur la cour centrale intérieure, peut de même s'appréhender comme l'évocation de la Grande Galerie de la

⁶⁵² Information de seconde main : Stephen Fay, "A Matter of Taste" *The Independent* (Sunday 31 January 1993) : "Stirling's partner, Michael Wilford, is proud of the work: 'You won't find a building like it anywhere in the world, it's a unique design.'"

pyramide de Khéops à Gizeh...

Mais doit-on considérer ce type de transpositions métaphoriques comme un manifeste de l'éclectisme radical au sens où Charles Jencks entendait le conférer à la méthode historiciste du post-modernisme ? En somme, cet édifice est-il une œuvre post-moderniste ?

En 2015, la société *Twentieth Century*⁶⁵³ a présenté le *No. 1 Poultry* au classement au *Grade II*, afin de contrecarrer la réhabilitation controversée proposée par Buckley Gris Yeoman⁶⁵⁴ – transformation des devantures des magasins pour plus de visibilité, création d'une nouvelle entrée pour les bureaux et des aménagements pour augmenter la lumière de l'agora centrale. Catherine Croft (directrice de l'organisme) présente la candidature au classement en soulignant l'importance de l'œuvre qui est l'un des meilleurs exemples de post-modernisme en Angleterre, en outre, la dernière œuvre d'un grand architecte de renommée internationale. Le *No. 1 Poultry* demeure dans un état de conservation originel qui ne pourrait être altéré ; les transformations de réhabilitation proposées « diluent l'intention première de la conception architecturale et risquent d'éroder l'esprit et la sophistication de l'édifice⁶⁵⁵. »

L'admission au classement repose toutefois sur un délai d'une trentaine d'années entre création et inscription patrimoniale, ce à quoi le *No. 1 Poultry* ne peut prétendre, et ne pourra l'obtenir que si l'édifice est clairement menacé de disparition.

Ce positionnement de *Twentieth Century* révèle l'amalgame existant entre un formalisme divergent (des archétypes du modernisme) et le post-modernisme comme architecture de la communication par l'historicisme. Stirling n'a lui-même jamais revendiqué de méthode ni justifié sa quête formaliste sous l'étiquette de l'éclectisme radical établi par Charles Jencks⁶⁵⁶ : « À la différence du modernisme, l'éclectisme radical exploite le spectre entier des supports de la communication, qu'ils soient métaphoriques, symboliques, spatiaux ou formels. Comme l'éclectisme traditionnel, il choisit pour chaque fonction le style, ou sous-système, approprié, mais il mélange tous ces éléments au sein d'un même édifice⁶⁵⁷. »

L'œuvre de Stirling n'est en rien constituée de motifs architecturaux symboliques évidents pour le non-initié et l'esthétique n'est donc pas combinatoire de modèles clairement établis. Le *No.*

⁶⁵³ La société *Twentieth Century* est un organisme militant pour la préservation de l'architecture britannique du XX^e siècle (à partir de 1914). Reconnu parmi *The National Amenity Societies*, l'organisme est consulté sur les questions législatives touchant au patrimoine et aux projets de classement.

⁶⁵⁴ Voir : Richard Waite, "Twentieth Century Society makes listing bid for No 1 Poultry" *AJ* (2015) & "Wilford: 'Claims Stirling was unhappy with Poultry are wrong'" *AJ* (2015) ♦ Paul Finch, "Letter from London: the clamour to list Number One Poultry plays into preservationists hands" *AJ* (2015).

⁶⁵⁵ Voir : Elizabeth Hopkirk, "Surprise listing bid for No1 Poultry" *BD*, 11 June 2015 : "But Croft said the proposals 'dilute the architectural design intent and risk chipping away at the wit and sophistication of this building which make it stand out'".

⁶⁵⁶ Voir le chapitre : « GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham » (p. 80-94).

⁶⁵⁷ Charles Jencks, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Opus cit. p. 130.

1 *Poultry* suscite des interprétations ouvertes, voire une indifférence totale si l'on n'en connaît pas les codes ; James Stirling parle surtout à ses pairs.

Les critiques ont souvent comparé la « proue » de l'immeuble sur le carrefour *Bank* à une colonne colossale abstraite transperçant la masse, soulignant combien cette incongruité formelle renoue (humoristiquement) avec le modèle de la tour-clocher néogothique initiale de l'immeuble *Mappin & Webb*, ainsi qu'elle évoque la tradition de l'urbanisme d'îlot⁶⁵⁸ de la City du XIX^e siècle... le « cylindre » développé par Stirling est un pur symbolisme : articulé à la baie vitrée en forme de « V », ce cylindre donne à la forme composée l'image d'une proue d'un navire. Les décrochements incurvés des façades latérales accompagnent le mouvement fuyant de la masse qui semble avancer dans l'espace public. Ces décrochements ne sont pas seulement des évocations de l'architecture vitaliste de l'âge baroque – en référence à la façade du palais Carignano à Turin de Guarino Guarini (1679). Ce sont des déformations de silhouette liées à l'idée du mouvement : ces façades latérales fabriquent des effets de propagation dans l'espace, à l'image des ondes, comme les vagues qui apparaissent à la surface de la mer lors du passage d'un bateau [ill.198].

Même s'il n'en a jamais évoqué la logique ou le sens, James Stirling signe une réponse à Le Corbusier : si le maître a vu dans les paquebots la première manifestation de « l'Esprit Nouveau⁶⁵⁹ » [ill.199] (en terme de modèle et de technicité), James Stirling affirme le pouvoir symbolique de l'architecture et de la beauté des formes complexes... retournant le sens de la formule : « Les formes primaires sont les belles formes parce qu'elles se lisent clairement⁶⁶⁰. »

Dès lors, le *No. 1 Poultry* devient une œuvre testamentaire comme l'aboutissement d'une démarche d'émancipation et de critique du modernisme, avec ses modèles héroïques. La métaphore du paquebot est transfigurée par le renouveau de la tradition architecturale des Beaux-Arts par laquelle Stirling façonne l'objet sur le principe de l'assemblage architectonique, la polychromie et la monumentalité, sans pour autant renouer avec la tradition. En ceci, l'architecte se rapproche de la tradition Art Déco : le *No. 1 Poultry* peut être mis en parallèle avec la Maison de la Radio de Londres sur *Portland Place* (*BBC Broadcasting House*) signée par George Val Myer en 1927-32 (en collaboration avec l'ingénieur civil de la BBC, M.T. Tudsbery) ; avec sa tour clocher profilée, la Maison de la Radio a elle aussi été souvent comparée à un paquebot⁶⁶¹ [ill.200].

⁶⁵⁸ *The Architecture of James Stirling*, Opus cit. p. 236 : "The cylindrical 'prow' of the building, resting on a V shaped window, is a rostral column containing a clock. It actually mimics several corner buildings nearby, in which the projecting corners of triangular masses (including the block that his building has replaced) are capped with some kind of tower. Stirling's own tower is a bit of a parody demanding acceptance from its neighbours."

⁶⁵⁹ Le Corbusier, *Vers une architecture* (1995 [1^{re} éd. 1923]), p. 80 : « Le paquebot est la première étape dans la réalisation d'un monde organisé selon l'esprit nouveau. »

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. XVII.

⁶⁶¹ Voir : Mark Hines, *The Story of Broadcasting House: home of the BBC* (2008).

James Stirling invoque le pouvoir de l'image et de la matérialité à provoquer une émotion ; il fait sienne les idées du maître en retournant la logique rhétorique du modernisme : « C'est que l'architecture, qui est chose d'émotion plastique, doit, dans son domaine, COMMENCER PAR LE COMMENCEMENT AUSSI, et EMPLOYER LES ÉLÉMENTS SUSCEPTIBLES DE FRAPPER NOS SENS, DE COMBLER NOS DÉSIRS VISUELS, et de les disposer de telle manière QUE LEUR VUE NOUS AFFECTE CLAIREMENT par la finesse ou la brutalité, le tumulte ou la sérénité, l'indifférence ou l'intérêt [...]»⁶⁶². »

En ceci, Stirling, réaffirme l'importance de l'usage du mur épais là où Le Corbusier le condamnait⁶⁶³, pour permettre à la lumière de jouer sur les surfaces et les ornements ; réaffirmant en somme que le travail des formes doit conduire « les yeux à voir l'architecture⁶⁶⁴ ».

⁶⁶² Le Corbusier, *Vers une architecture*, Opus cit. p. 7.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 71 : « L'architecture étouffe dans les usages. L'emploi des murs épais qui étaient une nécessité autrefois a persisté [...]. »

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 78 : « L'architecture fixe chaque jour son style. Il est là sous nos yeux. Des yeux qui ne voient pas. »

→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91)

– l'expérimentation de la théorie du hangar décoré

Sainsbury Wing of VSBA (1985-91): the experimentation of the decorated shed theory

L'historien Colin Amery a suivi l'ensemble du programme en tant consultant pour le comité de sélection du lauréat de la *National Gallery*. Dans son ouvrage *A celebration of art & architecture: the National Gallery Sainsbury Wing* (1991), il souligne⁶⁶⁵ la justesse de la réponse architecturale apportée par Robert Venturi et ses associés, John Rauch et Denise Scott Brown, pour répondre à la problématique de l'intégration stylistique d'une extension à un édifice historique, tout en rappelant l'intérêt de la méthode de dialogue engagée.

Face au classicisme monumental environnant (qui agit comme un cadrage et une contrainte majeure), l'extension ne pouvait que fusionner ou trancher par un effet de rupture esthétique ; seconde voie que le premier concours⁶⁶⁶ de 1981-82 et son lauréat ABK ont tenté d'expérimenter dans la logique de l'expressionnisme high-tech à partir de la proposition de Richard Rogers qui avait séduit le public. Cette tentative ayant été rejetée par les institutionnels, il ne s'agit plus dorénavant de proposer une extension qui crée la surprise et s'impose au site historique comme un élément dominant.

Le risque du choix de « fusion » de l'extension dans son environnement paysager et architectural est celui du mimétisme ou de l'effet « néo », lorsque le langage classique se voit reformulé selon la méthode Beaux-Arts. Ce choix aurait impliqué, symboliquement, de consacrer la défaite du mouvement Moderne à résoudre une telle problématique. Robert Venturi s'émancipe du problème. Il semble avoir trouvé les fondements de sa méthode dans l'expérimentation pragmatique d'un modernisme modéré et intégré, en prenant exemple sur l'œuvre de l'architecte suédois Erik Gunnar Asplund pour l'extension de l'hôtel de ville de Göteborg⁶⁶⁷ en Suède (1917-37) [ill.201] ; l'*Asplundska* (comme l'extension a été surnommée)

⁶⁶⁵ Voir : Colin Amery, *A celebration of art and architecture: the National Gallery Sainsbury Wing*, Opus cit. p. 16.

⁶⁶⁶ Voir le chapitre : « 1984 – PREMIER DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX », l'étude « Concours pour l'extension de la National Gallery ou l'affaire du furoncle (1981-85) » ; p. 130-142.

⁶⁶⁷ Voir sur le sujet : Arkitekturmuseets skriftserie, *Asplunds rådhus i Göteborg: Asplund's law courts extension in Gothenburg: tiden, platsen, arkitekturen* (2010) ♦ Henry Plummer, *A&U. Special issue. Masters of light. First volume:*

redéveloppe la logique structurelle de la façade classique créée, en 1672, par Nicodemus Tessin, variant le thème classique dans la structure moderne, en association avec une série de bas-reliefs sur la thématique des *Quatre vents* d'Eric Grate (1937-41).

Pour Robert Venturi, la reprise de l'ordre corinthien de la colonnade de la *National Gallery* de William Wilkins (1832-38) ne peut se confondre avec le principe d'imitation pure. Il s'agit au contraire de créer un « glissement » de motif. En ce sens, la *Sainsbury Wing* de Venturi abandonne l'idée d'un pavillon d'angle prononcé pour se fondre dans l'espace public dominé par l'imposant voisin et dans la continuité de son enfilade classique qui se projette ainsi sur l'angle de la place et accompagne le regard.

Cet effacement « dans » la monumentalité n'est en rien une solution de facilité, mais repose sur une volonté de répondre aux contraintes par la « fusion » ou la « greffe », une méthode qui dépasse la problématique du contextualisme esthétique ; si approche contextuelle il y a, elle répond à un traitement spatial et scénographique par rapport au point de vision central de la place où domine la colonne de Nelson [ill.202].

Cette démarche conceptuelle est engagée dès l'origine du projet par Robert Venturi, lequel a toujours témoigné dans sa sensibilité d'architecte d'une attention toute particulière aux problématiques d'altération ou d'intégration paysagère : dès 1953, un an avant son voyage d'étude à l'Académie américaine de Rome (1954-56), l'architecte avait souligné, dans son mémoire de maîtrise de beaux-arts à l'université de Princeton, la responsabilité du créateur vis-à-vis du paysage en prenant pour cas d'étude la place du Capitole à Rome. Il y critiquait l'implantation maladroite du monument à Victor-Emmanuel II⁶⁶⁸ : « L'architecture a une responsabilité à l'égard du paysage qu'il peut subtilement mettre en valeur ou abîmer car il s'agit d'une perception d'ensemble ; l'introduction d'un nouvel édifice dans un lieu en modifie tous les autres éléments⁶⁶⁹. »

Cette prise de conscience a très certainement contribué à préciser les idées préliminaires de l'architecte et aidé à déterminer les dessins des premiers croquis connus sur un « menu de l'hôtel Savoy » lors du séjour de Venturi à Londres de 1985 [ill.203]. Le dessin n'annonce pas une prolongation servile du motif ni la parodie de l'œuvre majeure originale. On a dès lors plutôt l'impression d'un glissement : Venturi travaille l'extension comme un prolongement, faisant de la monumentalité de l'ordre néoclassique une composition à l'image d'une partition de musique [ill.204].

Twentieth-century pioneers [Gunnar Asplund: *Goteborg Law Courts, Goteborg, Sweden, 1937, p. 316-319*] (2003) ♦ Peter Blundell Jones, "Masters of building. Erik Gunnar Asplund: 3. Evolution of a masterwork. Gothenburg law courts (1)" *AJ* (1987) ♦ "Gothenburg Town Hall extension; Designed by: Asplund" *RIBA Journal* (1939).

⁶⁶⁸ Le *Vittoriano* est inspiré de l'Autel de Pergame et a été conçu par Giuseppe Sacconi (1885-1911) pour célébrer les cinquante ans de l'unité italienne.

⁶⁶⁹ Extrait du mémoire de maîtrise de beaux-arts de Robert Venturi à l'université de Princeton, publié pour la première fois dans *Architectural Review* en mai 1953 (p. 333-334) ; traduit de l'américain et présenté par Claude Massu in Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Vu depuis le Capitole et autres textes* (2014), p. 23.

Robert Venturi justifie l'usage du langage classique de l'architecture parce qu'il permet de répondre au sens de l'environnement paysager, inscrivant sa démarche dans la tradition britannique de réinterprétation des modèles, dans le processus d'accommodation d'une culture architecturale, telle que l'histoire en conserve de nombreux exemples : « Mon utilisation de la langue classique a déjà reçu quelques critiques sévères. Mais en Angleterre les gens ont toujours expérimenté le classicisme, son utilisation présente en façade dérivant aussi de ma prédilection pour les combinaisons contextuelles. J'aime la vue oblique de Wilkins en regardant vers St Martin, et je ressens un rythme syncopé dans la succession de colonnes. La puissance du classicisme est qu'il peut être modifié tout en détenant encore son pouvoir. Je tire la leçon de la manière dont les architectes anglais ont utilisé le classicisme dans l'histoire pour mettre de la chair sur les os italiens importés. J'aime les versions provinciales de la langue, la façon naïve dont le classicisme peut être adapté. Je dois aussi dire que la National Gallery aurait été différente si je ne n'avais pas bien connu le travail de Lutyens⁶⁷⁰. »

Rappelons les positions de l'architecte face aux critiques de l'avant-garde britannique attachée au *New Brutalism*⁶⁷¹, lorsque Alison et Peter Smithson avaient attaqué Edwin Lutyens parce qu'ils le considéraient comme un architecte rétrograde qui n'aurait jamais embrassé la radicalité du modernisme⁶⁷² ; Robert Venturi et Denise Scott Brown, publiés dans les colonnes⁶⁷³ du *RIBA Journal*, ont clairement défendu l'enseignement à tirer du travail du maître britannique et, de fait, les architectes américains sont les premiers à avoir réhabilité cette figure controversée ; ils jugent positivement sa posture détachée face au modernisme héroïque de première génération qui niait, selon eux, de façon simpliste, l'importance du symbolisme architectural et de l'historicisme.

⁶⁷⁰ Voir : Colin Amery, *A celebration of art and architecture: the National Gallery Sainsbury Wing*, Opus cit. p. 74 : "I know people will want to know about classicism in the new building. My use of the classical language has already received some severe criticism. But in England people have always experimented with classicism, and the use of classicism for the façade fitted into my predilection for contextual combinations. I like the oblique view of Wilkins looking towards St Martin's, and I feel a syncopation in the build-up of columns. The power of classicism is that it can be modified and still hold its power. I learn from the way English architects have used classicism and put flesh on imported Italian bones. I like the provincial versions of the language, the naive way classicism can be adapted. I also have to say that the National Gallery would have been different if I hadn't known the work of Lutyens well."

⁶⁷¹ Voir le chapitre : « **NEW BRUTALISM : la révolution morale des jeunes gens en colère** » (p. 28-41).

⁶⁷² En 1969, à l'occasion de l'exposition au *RIBA* pour le centenaire de la naissance d'Edwin Lutyens, *RIBA Journal* publia l'attaque de Peter et Alison Smithson, "The responsibility of Lutyens" (vol. 76, April 1969, p. 146-51) & "The Viceroy's house in Imperial Delhi; Architect: Sir Edwin Lutyens" (1969 Apr., p. 152-54) ; voir aussi : Text of a talk by Alison Smithson entitled "Lutyens role in the demise of patronage", given at the *RIBA* members private view of the Edwin Lutyens Exhibition at the Hayward Gallery on 22 November 1981 (*RIBA Archive/SPR/22*).

⁶⁷³ Voir : Robert Venturi and Denise Scott Brown, "Learning from Lutyens" *RIBA Journal* (1969) ; voir la traduction de Claude Massu in Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Vu depuis le Capitole et autres textes*, Opus cit., p. 39-46 « L'enseignement de Lutyens : réponse à Alison et Peter Smithson ».

Robert Venturi entend ainsi tirer les « bonnes leçons » des Beaux-Arts. Ce fut en substance le sujet de son intervention de mai 1978 à l'AA School de Londres⁶⁷⁴, alors que son essai *L'Enseignement de Las Vegas ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale* (1972) [ill.205] suscitait des réactions critiques en chaîne au sein de la profession, telles que rarement cela avait été le cas pour un ouvrage de théorie – cette réception controversée est parfaitement mise en évidence par l'historien Valéry Didelon dans *La controverse Learning from Las Vegas* (2011).

Bien avant la vague du post-modernisme, Robert Venturi apparaît comme un architecte dissident vis-à-vis des principes puristes et de la doxa moderniste, critique des postures héroïques des maîtres modernistes et des historiens. Il est l'un des premiers à avoir acté le dépassement ce qu'il appelle la « période post-héroïque de l'architecture moderne » : « C'est aussi l'époque post-héroïque de la critique. Une attitude compréhensive à l'égard de la période héroïque ne manquerait pas de nous entraîner dans des polémiques aussi erronées qu'inutiles. (...) Chez les architectes, la posture héroïque conduit à des interprétations simplistes de l'histoire⁶⁷⁵. »

Dès la fin des années 1960, son premier essai *De l'ambiguïté en architecture (Complexity and Contradiction in Architecture, 1966)* [ill.206] proposait de fonder une nouvelle « pratique architecturale moderne » : par un plaidoyer en faveur de la complexité et de la contradiction de l'architecture (deux principes qui auraient été oubliés par les maîtres modernistes) redécouverts par l'étude formelle d'édifices des âges maniériste et baroque ; non pas en condamnant le modernisme, mais par la refonte d'une liberté créatrice, en rappelant la nécessité de jouer sur l'ambiguïté et le « besoin de variété dans les expériences visuelles⁶⁷⁶ ».

Il ne faut toutefois pas s'imaginer la proposition pour la *Sainsbury Wing* comme étant issue d'un simple tâtonnement formaliste ; l'enjeu auquel doit répondre Robert Venturi est l'adaptation de la forme au fond, impliquant de respecter l'intégration de l'édifice en tant que tel, mais aussi, et surtout, de réussir à concilier les impératifs muséographiques modernes avec un cadre qui puisse mettre en valeur les exceptionnelles collections de peintures de la Renaissance de la *National Gallery* : « Alors que notre idéal est de produire des galeries qui sont structurellement analogue à l'esthétique des peintures exposées (familières et classiques, et peut-être même traditionnelles dans leurs formes et les associations qu'elles évoquent), ces espaces doivent également être de leur temps. Ils doivent bien sûr être viables et doivent assurer les normes techniques et esthétiques strictes de notre temps pour l'éclairage et la qualité de

⁶⁷⁴ Voir : Robert Venturi, "Learning the right lessons from the Beaux-Arts... the work of Venturi & Rauch" *AD* (1979) ; voir la traduction de Claude Massu in Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Vu depuis le Capitole et autres textes*, Opus cit., p. 143-82.

⁶⁷⁵ Voir la traduction de Claude Massu, *Ibidem*, p. 39.

⁶⁷⁶ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture* (1995 [Complexity and Contradiction in Architecture, 1966]), p. 25.

l'environnement scénographique – pour ne pas mentionner les normes qui sont appropriées lorsque les foules fréquentent les musées d'aujourd'hui⁶⁷⁷. »

La *Sainsbury Wing* se doit ainsi d'exister tout en s'effaçant... Une telle approche muséographique implique un processus de conception spatiale et scénographique qui mette à profit des modèles du genre, comme par exemple le modèle du *Museo di San Marco* à Florence [ill.207], caractéristique de la simplicité et de l'épure de la première Renaissance, où le cadre architectural accompagne les collections. À ce titre, au cours de l'été 1986, le maître d'œuvre et son équipe conduisent un voyage d'étude et d'immersion en Italie, sous la conduite de Michael Wilson, attaché à la maîtrise d'ouvrage : « On espérait que voir l'art italien à la fois dans les musées et dans les lieux pour lesquels il avait été peint à l'origine serait instructif pour tous les personnes intéressées au projet. Ce voyage a également fait partie du processus essentiel de connaissance réciproque de l'architecte et du client⁶⁷⁸. »

Le voyage permet de (re)découvrir les espaces muséographiques suivants :

- à Milan, la *Pinacoteca di Brera*, le *Museo Poldi-Pezzoli*, le *Castello Sforzesco*, la *Pinacoteca de la Biblioteca Ambrosiana* ;
- à Florence, la *Galleria degli Uffizi*, la *Galleria dell'Accademia*, le *Museo di San Marco*, le *Palazzo Pitti* et les églises *Santa Croce*, *Santa Maria Novella* et *San Lorenzo* ;
- à Sienne, la *Pinacoteca Nazionale*, le *Museo dell'Opera del Duomo*, le *Palazzo Pubblico* ;
- à Venise, la *Galleria dell'Accademia*, le *Palazzo Grassi*, le *Palazzo Querini-Stampalia*, la *Ca'd'Oro* (*Galleria Franchetti*) et les églises *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, *San Zaccaria*, *Santi Giovanni e Paolo* ;
- à Vérone, le *Civico Museo d'Arte di Castelvecchio*.

⁶⁷⁷ Colin Amery, *A celebration of art and architecture: the National Gallery Sainsbury Wing*, Opus cit. p. 71-72 : "The dossier for the trip to northern Italy, scheduled for May 1986, was prepared by Michael Wilson of the National Gallery, who, with the architect, explained clearly what he thought the group could gain from an immersion in Italy : We should think about balance between historical and modern elements in our galleries. While our ideal is to produce galleries that are architecturally analogous to the aesthetic of the paintings displayed in them and familiar, conventional, and even perhaps traditional in their forms and the associations they evoke, our spaces must also be of their own time, and must of course be workable and must maintain stringent technical and aesthetic standards that are current for lighting and environmental quality – not to mention standards that are appropriate to the crowds that attend today's museums."

⁶⁷⁸ *Ibidem* : "As part of the process of working through his brief and discovering as much as possible about how the National Gallery viewed its Early Renaissance collection – and in particular the remarkable assembly of early Italian paintings – it was decided that a visit to Italy for the architects and members of the 'client group' would be helpful. It was hoped that seeing Italian art both in museums and in the settings for which it was originally painted would be enlightening for all concerned with the project. It was also part of the essential process of architect and client getting to know each other."

Pour la conception des galeries elles-mêmes, l'avis de Venturi est sans équivoque : « Les galeries doivent être des chambres pour regarder des peintures, non des engins pour les contenir. L'architecture ne doit pas occulter l'art⁶⁷⁹. »

L'architecte témoigne toutefois ne pas avoir eu d'idées prédéterminées sur l'agencement global de l'extension, son travail préliminaire étant fondé sur l'analyse du site par le biais de multiples plans retouchés et de croquis particulièrement illustratifs d'un processus de création [ill.208] : « Pour commencer, les idées n'étaient pas définies. J'ai ressenti les obscures sources d'inspiration dans mon esprit. J'ai vu le site comme quelque chose proche d'une métaphore. J'ai pensé à cette Londres médiévale située sous la couche de l'ordonnancement du XX^e siècle. (...) L'idée de la façade est venue rapidement – je l'ai très tôt vue comme un crescendo de colonnes – sa simplification est venue avec le temps. (...) Quand j'en suis venu aux plans, j'ai pensé à la façon dont Lutyens avait équipé à Londres sa grande bâtisse Midland Bank sur le site de la City, maladroitement mis en forme. Regardez, aussi, la manière dont les églises classiques de Wren ont été faites pour s'adapter aux anciens sites médiévaux. À Rome, les grands palais sont placés au sein d'un plan de ville beaucoup plus ancien et parfois ils ne sont pas aussi réguliers qu'ils apparaissent en réalité ; en fait, leurs grilles rectangulaires régulières sont souvent très déformées⁶⁸⁰. »

Cette lecture de la spatialité non-symétrique ni ordonnancée sur des axes réguliers (en fonction du site donné) est particulièrement caractéristique, par exemple, du *palazzo Massimo alle Colonne* (1532) [ill.209] de Baldassarre Peruzzi, construit sur les ruines de l'Odéon de Domitien, à Rome. Suivant la démarche de Robert Venturi, cette inspiration se perçoit effectivement comme relevant de la méthodologie développée pour *De l'ambiguïté en architecture* (1966).

Néanmoins, il ne faut pas la caricaturer. Cette méthode ne consiste pas à rendre seulement formaliste la démarche architecturale. Comme le souligne Venturi lui-même : « Je considère que la belle stature d'un bâtiment public est sa capacité à engendrer des relations avec les activités humaines intimes qui se produiront à l'intérieur. (...) Dans le cas de la National Gallery, je

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 76 : "When it came to the design of the galleries themselves, Venturi's view were unequivocal. 'The galleries should be rooms for looking at paintings in, not contraptions for containing them. The architecture should not overshadow the art.'"

⁶⁸⁰ Robert Venturi cité par Colin Amery ; *Ibidem*, p. 74 : "To begin with the ideas are undefined. I have a penumbra of inspirational sources in my mind. I see the site as something of a metaphor. I think of medieval London lying underneath a layer of twentieth-century order. (...)The idea for the façade came quickly – I saw a crescendo of columns very early on – it was refining it that took the time. (...) When it came to the plans, I thought a lot about the way Lutyens in London had fitted his great Midland Bank building onto an awkwardly shaped City site. Look, too, at the way Wren's classical churches were made to fit old medieval sites. In Rome the great palaces are placed into a much older city plan and sometimes they are not as regular as they appear, in fact their regular rectangular grids are often quite distorted."

compris que tout nouveau bâtiment devait être parfaitement fonctionnel, mais aussi avoir un rôle symbolique formel, public⁶⁸¹. »

La critique émise par Venturi l'est à l'encontre de musées modernes américains ou français (qu'il ne cite pas) où « le visiteur peut parfois se demander s'il n'est pas en train de visiter un grand magasin ou s'il vient d'arriver à l'aéroport » ; Colin Amery explique fort à propos, qu'à Londres, ce problème est traité par le biais de la hiérarchie et de l'échelle : « Dans le hall d'entrée, le visiteur est d'abord frappé par les grandes formes architecturales, dont l'ampleur généreuse suggère qu'il entre dans un bâtiment institutionnel. Le grand escalier est d'une seule volée, unique et très clair montrant le chemin vers les galeries d'art. Il n'y a pas d'éléments labyrinthiques intermédiaires ; la hiérarchie est claire à l'intérieur, et l'échelle et les matériaux en dehors suggèrent un bâtiment civique et public⁶⁸². »

L'aile *Sainsbury* fonctionne comme un musée à part entière, entité presque autonome au sein de l'immense *National Gallery*, avec son entrée spécifique qui est traitée comme une prolongation de l'espace piétonnier sur la terrasse dominant l'espace magistral de *Trafalgar Square* où domine la colonne de Nelson.

L'entrée de la *Sainsbury Wing* apparaît sous la forme d'une série de découpes brutes dans la façade, ouvertures rectangulaires ciselées, tels des portiques ouverts sur la place qui renoue ainsi avec le principe de la loggia à l'italienne, un peu à la façon du péristyle du *palazzo Massimo alle Colonne* (1532) de Baldassarre Peruzzi, ou des portiques des palais de la place du Capitole à Rome dessinés par Michel-Ange (1538- achevés par Giacomo della Porta et les frères Rainaldi) [ill.210].

Pour la *Sainsbury Wing*, alors que la reprise de l'ordre colossal corinthien (les pilastres) de la façade de la *National Gallery* pourrait donner l'impression du mimétisme [ill.211], les colonnettes en fonte polychromiques utilisées pour marquer les entrées (assez proche de l'ordre campaniforme égyptien [ill.212]) n'ont rien à voir avec le modèle historique du Capitole où l'ordre ionique des colonnes soutient et encadre les portiques. Cet emprunt détourné est ludique, inscrivant l'édifice dans la contemporanéité, par le jeu de références associées, celles

⁶⁸¹ Robert Venturi ; *Ibidem*, p. 74 : "I consider the great mass of a public building in relation to the intimate personal human activities that will happen within it. Denise Scoot Brown and I have always been interested in the two scales of life – the scale of the community and the scale of the individual. In the case of the National Gallery I realised that any new building had to be perfectly functional but also have a formal, public symbolic role."

⁶⁸² Colin Amery ; *Ibidem*, p. 76 : "Art Venturi felt, sometimes seems remote in modern museums because of all the other activities that are going on around it. In some of the large American museums, and some museums in France, the visitor may occasionally wonder whether he is not visiting a major department store or has just arrived at the airport. Venturi has dealt with this problem in London by means of hierarchy and scale. In the entrance lobby the visitor is first struck by the large architectural forms, whose generous scale suggests that he is entering an institutional building. The grand single flight staircase makes it very clear that the way to the art galleries is up. There is no maze of medium-sized elements; the hierarchy is clear inside, and the scale and materials outside suggest a civic and public building."

de l'âge de la fonte à l'époque victorienne, à la façon des colonnes de *The Liverpool Street Station* édiflée en 1884 par Charles Barry Junior [ill.213].

Le niveau 0 de la *Sainsbury Wing* (rez-de-chaussée de l'extension au niveau du soubassement de l'ordre colossal corinthien de la façade) plonge le visiteur dans une semi-pénombre, espace d'accueil comprenant une banque d'information, des caisses, un magasin, un vestiaire, ainsi que différents locaux de service et des garages accessibles depuis *Whitcomb Street*. Le visiteur est alors invité à gravir un monumental escalier [ill.214] qui conduit vers la lumière : « De cette entrée au niveau du sol, je voulais que l'œil soit attiré vers la lumière. Je voulais un escalier clair (non ambigu) qui mène à l'art – qui serait toujours à distance sur un étage élevé mais clairement accessible. Je voulais que le hall d'entrée soit un prélude mystérieux – un endroit un peu lourd et calme, presque comme une crypte, avec quelque chose de grandiose et de lumineux au-dessus. Les matériaux sont très importants ici, pour suggérer le sens de la solidité⁶⁸³. »

Paradoxalement, la grande verrière du mur-rideau ouvre sur la façade latérale de la *National Gallery* le long du passage piéton qui relie *Trafalgar Square* à *St Martin's Street* ; ce jeu de contraste entre pénombre et lumière, entre la pierre-massivité et verre-légèreté, est, au sens de Venturi, un agent de dynamique spatiale qui transforme l'espace servant en espace interconnecté au monde : « Je pense aussi qu'il est important dans certaines galeries d'avoir des vues occasionnelles sur le monde extérieur. L'art fait, après tout, partie du monde⁶⁸⁴. »

L'escalier est fondé sur un effet d'optique, puisqu'il s'élargit au fur et à mesure de son développement, depuis le rez-de-chaussée. Cette idée est inspirée de la *Scala Regia* du palais du Vatican (réalisé par Antonio da Sangallo le Jeune au début du XVI^e siècle et restauré entre 1663 et 1666 par Le Bernin) [ill.215]... à ceci près que la volée est inversée par rapport au modèle où l'escalier se rétrécit en montant [ill.216]. Le principe de l'enfilade d'arceaux métalliques doublés et non régulièrement espacés, qui vont en se rapprochant [ill.217], pour la voûte de l'escalier de la *Sainsbury Wing*, est de même une reprise, dans un jeu figuratif des arceaux de soutien de la verrière métallique du marché de *Covent Garden* réalisée en 1830 par Charles Fowler [ill.218]. Comme pour l'entrée, Venturi interconnecte les modèles de l'histoire en déhiérarchisant et construisant un dialogue qui désacralise l'historicisme comme expression stylistique.

⁶⁸³ *A celebration of art and architecture: the National Gallery Sainsbury Wing*, Opus cit. p. 74-76 : "From that ground-level entrance I wanted the eye to be drawn towards light. I wanted a very unambiguous stair that led up to the art – which would always be remote on a top floor but clearly accessible. I wanted the entrance hall to be a mysterious prelude – a somewhat heavy and quiet place, almost like a crypt, with something grand and light above. The materials are very important here, to suggest that sense of solidity. The firm shape of the staircase with its rusticated wall is something that does not give in – opposite it are more fascinating bulges and curves. I wanted the materials of the stair and its wall to suggest that it was an outside stair."

⁶⁸⁴ *Ibidem* : "I also think it is important in some galleries to have occasional views of the outside world. Art is, after all, part of the world."

Cet escalier est la colonne vertébrale de la *Sainsbury Wing*. Il dessert trois niveaux internes [ill.219] : au niveau 1 – la « mezzanine » – entresol comprenant un restaurant, une bibliothèque et une salle de conférence ; au niveau 2 – l'« étage noble » – les seize salles d'expositions de la collection de peintures de la Renaissance, espace muséographique qui communique avec l'étage principal de la *National Gallery* par un pavillon de transition. Cette articulation est assez similaire à celle produite au Vatican avec les appartements du Pape.

Ce nouvel axe perpendiculaire marque donc la jonction entre le musée et l'aile Sainsbury, inscrit dans la perspective des salles d'exposition, par la découpe d'une série d'ouvertures axées et encadrées par des colonnes de l'ordre toscan (volontairement épaissies) qui nous renvoient à l'essence même de la Renaissance architecturale [ill.220]. L'enfilade en perspective est traitée sur le principe de l'illusion baroque développée, par exemple, par Francesco Borromini à la *Galleria Spada* à Rome (1652-53) [ill.221] : l'œil est immédiatement attiré sur l'une des œuvres majeures (ainsi inscrite de la perspective), *L'incrédulité de Saint-Thomas* d'après Cima da Conegliano (1502-4).

Dans les salles intérieures, la lumière est traitée de façon traditionnelle, par un éclairage zénithal [ill.222], comme si l'espace scénographique empruntait ses modèles aux dispositions des musées du XIX^e siècle, comme à la *Dulwich Art Gallery* de John Soane (1811-14) [ill.223]. Les parois et espaces d'accrochage sont simples et épurés, tandis que les ouvertures entre les salles, cintrées et parfois scandées de colonnes engagées [ill.224], sont soulignées par l'utilisation de la *Pietra serena*, roche de grès gris-foncé qui renoue avec l'esthétique de la première Renaissance selon les modèles de Filippo Brunelleschi, comme la Vieille Sacristie de *San Lorenzo* ou la chapelle *Capponi* de *Santa Felicità* à Florence (début du XV^e siècle) [ill.225].

Cet ensemble de références associées ne s'inscrit pas dans une logique d'imitation, mais agit comme métaphoriquement, les sources d'inspiration visant à mettre la scénographie muséographique en cohérence avec les œuvres, sans s'imposer à elles.

Les archives de VSBA (à l'*Architectural Archives of the University of Pennsylvania*) conservent la lettre privée du prince Charles, en date du 31 juillet 1991, deux semaines après l'inauguration de la *Sainsbury Wing*⁶⁸⁵, qui fait état de la réception de l'espace scénographique : « J'ai ressenti que je devais vous écrire et dire combien j'ai été énormément impressionné par votre extension de la *National Gallery*. Si je peux me permettre de vous le dire, c'est un merveilleux exemple de la façon d'être "bien élevé", principe où vous avez réussi : la production d'une telle solution civilisée a dû être source d'un épouvantable mal de tête ! L'élévation *Trafalgar Square* est un grand succès, mais les espaces intérieurs de la galerie sont un triomphe. Je vous félicite de ce que vous avez obtenu – cette impression remarquable d'être réellement dans une chapelle

⁶⁸⁵ À la fin de l'année 1987, le projet est validé par le secrétaire d'État à l'Environnement Nicholas Ridley, personnalité à qui l'on doit aussi la validation du projet de James Stirling pour le *No. 1 Poultry* (cf. chap. précédent). Les travaux commencent l'année suivante, en janvier 1988. Trois ans plus tard, le 9 juillet 1991, en présence de la Reine, VSBA livre au public la controversée *Sainsbury Wing*.

florentine avec ces merveilleuses images placées dans un cadre approprié. Je suis tellement heureux de ce que vous avez fait, c'est exactement ce que j'avais espéré⁶⁸⁶ ! »

La façade de la *Sainsbury Wing* sur *Trafalgar Square* est effectivement une évocation directe de l'ordre corinthien colossal de Wilkins [ill.226], contextualisée autant par les matériaux (pierre calcaire de Portland) que dans l'intention formelle : comme une prolongation naturelle, la façade s'avance en décrochement selon un angle biseauté à partir de l'alignement de la *National Gallery*, reprenant le jeu de pilastres de l'angle qui se voient regroupés en faisceau et positionnés selon des intervalles irréguliers qui vont en s'espacant au fur et à mesure que le regard quitte la place ; Venturi emprunte à la tradition italienne du maniérisme et du baroque, où les jeux rythmiques de la modénature accompagnent les décrochements plastiques, tels que put les utiliser Baldassare Longhena pour le portail de la basilique *Santa Maria della Salute* à Venise (1630-87) [ill.227].

La façade apparaît ainsi comme une ponctuation architectonique supplémentaire qui accentue le rythme propre (et un peu lourd de la *National Gallery*), et, par son axe légèrement désaxé, clôt la scénographie de l'ensemble. Le jeu de modénature développé par Venturi va en s'effaçant, aussi bien par le relief (lorsque la profondeur s'atténue au niveau des fenêtres aveugles) que par l'effet d'estompage.

Les deux édifices n'en sont pas moins distincts, séparés par le passage piétonnier qui conduit à *St Martin's Street* [ill.228]. La façade de verre accompagne l'élévation du monumental escalier intérieur, apparaissant, depuis la place, comme un immense miroir qui reflète le retour de la façade de la *National Gallery*, pour signer, par un jeu d'optique, le souci de cohérence à l'environnement paysager. L'axe du passage piéton est centré sur le pavillon de transition circulaire qui articule les deux ensembles, l'ancien et le nouveau, le passé et le présent. Là aussi les références à la culture architecturale de la Renaissance sont discernables, le pavillon évoquant le plan circulaire idéal du *Tempietto di San Pietro in Montorio* de Bramante (1502) et sa façade recomposant de manière moderne l'organisation de la galerie fermant le *cortile* de la galerie des Offices à Florence, réalisée par Giorgio Vasari (1560) [ill.229].

Il ne s'agit nullement d'un exercice Beaux-Arts, puisque Venturi n'utilise les modèles historiques que par souci de fusion et non pour fabriquer un édifice classique ; côté *Whitcomb Street*, la façade présente ainsi un simple mur aveugle rehaussé d'un parement de brique qui transforme l'extension en un modeste et discret, voire anodin édifice [ill.230].

⁶⁸⁶ VSB Collection 225.II.A.9601.07 – letter to Mr. And Mrs Venturi (July 31st 1991) : "I felt I had to write and say how enormously impressed I have been by your extension to the National Gallery. If I may say so, it is a wonderful example of how to be 'good-mannered' and you have succeeded : producing such a civilized solution to what must have been an appalling headache for you! The Trafalgar Square elevation is a great success, but the interior spaces of the Gallery are a triumph. I do congratulate you on what you have achieved there – that remarkable sense of actually being in a Florentine Chapel with those wonderful pictures in an appropriate setting. I am so thrilled you have done this as it is exactly what I had hoped for! (...)"

Robert Venturi propose, en somme, une application du principe du « hangar décoré » théorisé dans *L'Enseignement de Las Vegas ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale* (1972).

Lors de son discours au RIBA⁶⁸⁷, lors de la session 1981-82, l'architecte expliquera clairement ce qu'il entend par modèle du « hangar décoré » attaché au renouveau du « symbolisme figuratif » : « (...) Nous ne pouvons pas construire des édifices classiques, mais nous pouvons les représenter par l'application d'éléments sur la substance de l'édifice. C'est ce qu'ailleurs nous avons appelé le hangar décoré ; ce qui amène aussi à l'édifice comme signe⁶⁸⁸. »

Le symbolisme architectural est donc obtenu par l'utilisation de l'« ornement appliqué » ou du « motif couvrant », produisant une esthétique de la richesse et de l'ambiguïté plutôt que de l'unité et de la clarté : « Les édifices dont les dispositifs structurels et spatiaux sont dissimulés par des mosaïques décoratives ou figuratives, ou des fresques, nous servent de modèles dans nos efforts pour parvenir à la richesse d'effets avec les matériaux et les méthodes d'aujourd'hui. Nous choisissons ces modèles plutôt que les archétypes classiques très appréciés, dans lesquels l'ornement simple et intégré sert d'articulation entre la structure et l'espace pour produire un effet d'unité⁶⁸⁹. »

Cette subtilité n'est pourtant guère saluée par les critiques, comme en témoignent les très nombreuses réactions négatives dans la presse spécialisée⁶⁹⁰, à l'image du critique

⁶⁸⁷ Discours annuel au RIBA de Robert Venturi, publié pour la première fois dans *Transactions* 1, recueil des communications présentées lors de la session 1981-1982 (p. 47-56) ; traduit de l'américain et présenté par Claude Massu in Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Vu depuis le Capitole et autres textes*, Opus cit. p. 195-201.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

⁶⁸⁹ *Ibidem*.

⁶⁹⁰ Voir : Ken Powell, and Charles Jencks, *AD Profile 91. Post-Modern triumphs in London* (*National Gallery - Sainsbury Wing – Charles Jencks with Robert Venturi and David Vaughan*, p. 48-57.) (1991) ♦ Martin Pawley, "What London learnt from Las Vegas" *Blueprint* (1991) ♦ "Unveiled, gloves off" *BD* (1991) ♦ Martin Spring, "Playing to the Gallery" *Building* (1991) ♦ James Gowan, "The duck stops here" *BD* (1991) ♦ Timothy Clifford, "Under the National wing" *Country life* (1991) ♦ Kester Rattenbury, "Grey matter" *BD* (July) ♦ Jeremy Melvin, "Laughing matter" *BD* (1991) ♦ Rowan Moore, "National Gallery" *AR* (1991) ♦ Robert Maxwell, "Both serious and popular: Venturi's Sainsbury Wing" *Architecture today* (1991) ♦ "Up to Raphael" *Burlington magazine* (1991) ♦ "Son of carbuncle opens its doors" *Design (London)* (1991) ♦ "The Sainsbury Wing at the National Gallery: an Italianate setting for Italian art" *Apollo* (1991) ♦ Stephen Gardiner, "National Gallery Wing opens in London" *Architecture (AIA)* (1991) ♦ "Extending the grey matter" *Designers' journal* (1991) ♦ Giles Waterfield, "Diversity of views" *Antique collector* (1991) ♦ Luc de Nanteuil, "Londres: generosity, discretion, harmonie [London: generosity, discretion, harmony]" *Connaissance des arts* (1991) ♦ John Morris Dixon, and Rowan Moore, "Learning from London" *Progressive architecture* (1991) ♦ "Working details. Lighting: art gallery" *AJ* (1991) ♦ David Jenkins, and others, "Capital gains" *AJ* (1991) ♦ Roderic Bunn, "The great picture show" *Building services* (1991) ♦ "Ps: What I wish I had understood two months ago" *RIBA journal* (1991) ♦ Bob Maguire, "Frontis" *RIBA journal* (1991) ♦ Jean Nuttall, "The Sainsbury Wing opens" *Planning (Johannesburg)* (1991) ♦ Timothy Ostler, "Londres: la National Gallery a enfin son 'furorcle' [National Gallery extension]" *Moniteur architecture AMC* (1991) ♦ "Venturi a Trafalgar [Venturi at Trafalgar Square]" *Casabella* (1991) ♦ "On a higher plane" *Museums journal* (1991) ♦ James S Russell, and Martin Pawley, "To mannerism born" *Architectural record* (1991) ♦ Peter Buchanan, and others, "Museums-Erweiterungen [Museum extensions] (Sainsbury Wing, the extension to the National Gallery, by Peter Buchanan, p. 1988-1997.)" *Bauwelt* (1991) ♦ Hans Ibelings, "Een overbelicht bijgebouw [An overexposed extension]" *Archis* (1991) ♦ Ken Powell, and others, *AD Profile 94. New museums* (1991) ♦ David Brunt, and Alan

d'architecture Martin Pawley qui dénonce, en mai 1991, deux mois avant l'inauguration, une « épouvantable insulte à la National Gallery, au monde de l'art, et à ce pays⁶⁹¹ ».

Fidèle à ses attaques, l'éditeur en chef de l'*Architectural Review*, Peter Davey dénonce à son tour le symbole que constitue cette architecture pour les « gens ordinaires » : « Venturi veut que son architecture soit populaire et accessible, mais en se référant seulement à d'autres architectes, il est aussi hermétique que n'importe quel moderniste⁶⁹². »

Une critique qui revient de manière sous-tendue sous la plume de l'architecte David Jenkins : « Jusqu'à présent, rien dans l'œuvre Venturi n'avait atteint de tels niveaux de complexité et de contradiction⁶⁹³ », ou des critiques d'architecture que sont, Daralice D. Boles – « En tout cas, la référence historique est inaccessible à des visiteurs non-initiés. [...] C'est vraiment ironique qu'un bâtiment né d'une réaction à l'architecture moderne élitiste soit lui-même élitiste et intellectuel⁶⁹⁴ » – ou Rowan Moore qui déclare dans *Progressive Architecture* : « Compte tenu de la charge émotionnelle attachée au site par une décennie de controverses, les subterfuges suaves de Venturi ont été peut-être ce que l'on pouvait espérer de mieux, mais le sentiment dominant que la construction inspire est celui d'un gâchis... (...) On aurait pu espérer que les potentiels (ou la force) du dossier, la magnificence de ses bienfaiteurs, la compétence des architectes, et la passion investie dans le projet livrerait un bâtiment plus abouti⁶⁹⁵. »

Pepper, "The National Gallery Sainsbury Wing" *Arup journal* (1991/1992) ♦ Jack Lang, and others, *Architecture intérieure crée. Special issue. Musée: temple et forum [Museums] (Harmony in the paradoxical - interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown [illustrates the Sainsbury Wing extension to the National Gallery, London], by Philippe Barrière, p. 104-109.)* (1991/1992) ♦ "Grocer's son's last word" *Blueprint* (1991/1992) ♦ Peter Davey, and others, *AR. Special issue. Museums and memory (Sainsbury Wing, National Gallery (Venturi Scott Brown & Associates), by Penny McGuire, p. 68-70.)* (1992) ♦ Peter Buchanan, "Circostanze attenuanti: la nuova ala Sainsbury della National Gallery di Londra [Extenuated circumstance: Sainsbury Wing extension to London's National Gallery]" *Spazio e società* (1992) ♦ David Dillon, "Context and craft: 1992 AIA Honor Awards" *Architecture (AIA)* (1992) ♦ Mark Linder, and Guido Canella, "Venturi Scott Brown and Aldo Rossi (On Venturi Scott Brown & Associates' Sainsbury Wing, National Gallery, p. 10-41.)" *A&U* (1992) ♦ "Venturi staircase gets a revamp" *BD* (1992).

⁶⁹¹ Martin Pawley, "What London learnt from Las Vegas" *Blueprint*, no. 77, 1991 May, p. 20-23 : "It is an appalling insult to to the National Gallery, to the art world, and to this country."

⁶⁹² Peter Davey in Rowan Moore, "National Gallery" *AR*, no. 1133, 1991 July, p. 30-36 : "Venturi wants his architecture to be popular and accessible but, by referring only to other architects, he is as hermetic as any Modernist."

⁶⁹³ David Jenkins, and others, "Capital gains" *AJ*, vol. 194, no. 8/9, 1991 Aug. 21/28, p. 22-33, 36-39 ; p. 25 : "Until now, nothing in the venturi œuvre has achieved such brimming levels of complexity and contradiction."

⁶⁹⁴ Daralice Donkervoet Boles, "A strained Sainsbury" *Progressive architecture*, vol. 76, no. 8, 1995 Aug., p. 76-81 : "There, however, the resemblance ends. In any event, the historical reference is lost on uninitiated visitors." / "There is further irony in the fact that a building born out of a réaction to elitist Modern architecture should itself be elitist and academic."

⁶⁹⁵ John Morris Dixon, and Rowan Moore, "Learning from London" *Progressive architecture*, vol. 72, no. 8, 1991 Aug., p. 80-87 : "Given the emotional load laid on the site by a decade of controversy, Venturi's suave evasions were perhaps the best one could hope for, but the dominant feeling the building inspires is a sense of waste..."

Dans la presse nationale, la critique s'engage sur le terrain de la réaction patriotique face à ce qui est considéré comme la désinvolture d'un architecte américain. Si, par exemple, le journaliste Simon Jenkins souligne, dans *The Times*, le 4 mai 1991, combien « VSBA a transformé Londres par un coup d'esprit »⁶⁹⁶, le critique Gavin Stamp se désole que « l'extension soit une énorme plaisanterie faite au détriment de la famille Sainsbury – et du pays »⁶⁹⁷. À ces critiques viennent s'ajouter celles des partisans d'une architecture traditionaliste qui trouvent la reprise de l'ordre colossal à leur goût trop bizarre et déplacée.

Robert Venturi, interviewé par Charles Jencks, répond à cette critique : « Tout ce que je peux dire aux traditionalistes est 'Dieu merci, le classicisme a toujours fait preuve d'innovation et d'évolution...' Le pilastre – l'idée d'utiliser une colonne décorativement – a dû être choquant lors de sa première utilisation. Un grand nombre de ces usages classiques ont de même été scandaleux, avant de devenir classiques »⁶⁹⁸.

Quant aux attaques sur le fond de la démarche d'un architecte assez systématiquement présenté comme un architecte post-moderniste (voire le père spirituel du mouvement), Robert Venturi n'eut de cesse de s'en défendre. En mai 2001, dans l'article provocateur « À bas post-modernism, of course » publié dans la revue *Architecture*⁶⁹⁹, Venturi prend très clairement position, paraissant en couverture avec cette phrase mise en exergue : « I am not and never have been a post-modernist ».

Dès 1982, un an après la Biennale de Venise à laquelle il participa, Robert Venturi put ainsi témoigner sa défiance face à l'effet de mode journalistique : « En supplantant les modernistes, les post-modernes ont simplement remplacé le vocabulaire universel et inadéquat de l'industrialisme héroïque par un autre vocabulaire aussi peu pertinent, mais tout aussi universel, celui d'un classicisme de parvenu auquel s'ajoutent, dans sa version américaine, un zeste d'Art déco et une pointe de Ledoux »⁷⁰⁰.

L'historien Claude Massu, dans *Vu depuis le Capitole et autres textes* (2014) présente indirectement l'histoire de ces positionnements critiques envers le mouvement que Venturi qualifie d'opportuniste dès 1979 dans l'article « Learning the right lessons from the Beaux-Arts » dans

[...] One might have hoped that the potency of the brief, the manificence of its benefactors, the skill of the architects, and the passion invested in the project would result in a building that does more."

⁶⁹⁶ Simon Jenkins, "Triumph for a Modern Master OpEd Section" *The Times* (4 May 1991) : "The Venturi firm has transformed London with a gust of wit."

⁶⁹⁷ Gavin Stamp, "The Battle of Trafalgar Square" *The Times* (4 May 1991) : "(...) the extension is a 'huge joke' at the expense of the Sainsbury family – and the country."

⁶⁹⁸ Ken Powell, and Charles Jencks, *AD Profile 91. Post-Modern triumphs in London* (National Gallery – Sainsbury Wing – Charles Jencks with Robert Venturi and David Vaughan, p. 48-57.) (1991).

⁶⁹⁹ Robert Venturi, "A bas post-modernism, of course" *Architecture* (2001), propos repris in Pelagia Goulimari, *Post-modernism, What Moment ?* (2007), p. 2-3, 19-21.

⁷⁰⁰ Propos de seconde main recueillis in Robert Venturi, « Le pluralisme, la pertinence et le figuratif dans l'historicisme ou, plus ça change... » *L'Architecture d'aujourd'hui* (1982), p. 25.

l'Architectural design (vol. 49, no. 1, 1979, p. 23-31) : « Les partisans de cette architecture se qualifient de post-modernistes, nouveaux traditionalistes, éclectiques radicaux, éclectiques fonctionnels, néo-traditionalistes ; que seront-ils le mois prochain ? Mais ce que ce produit ce mouvement classiciste, quelles qu'en soient les raisons rationalistes, ce sont des canards classiques et non des hangars classicisés ; c'est-à-dire des édifices dans lesquels toute la structure, à l'avant et à l'arrière, à l'intérieur et à l'extérieur, correspond plus ou moins à une forme classique cohérente, de manière correcte et dans un style universel. Ce que je propose (...) c'est une décoration en architecture qui soit appliquée plutôt qu'intégrée, humoristique plutôt que correcte et sélective plutôt qu'universelle⁷⁰¹. »

L'architecte précise le sens qu'il donne à ces concepts :

- « Appliqué : c'est-à-dire agencer les formes et structures, fonctions et espaces, contextes et symboles complexes et contradictoires qui résultent des programmes modernes. En conséquence de quoi le bâtiment peut être classique à l'avant et moderne à l'arrière, ou classique à l'extérieur et moderne à l'intérieur. »
- « Humoristique : comment aujourd'hui utiliser autrement des formes archéologiques sans être lugubres ? Il y a des années, Lutyens savait ça. »
- « Sélective : en n'étant que classiques, nous ne pouvons pas nous adapter à tous les sites où se trouvent nos bâtiments et aux goûts et aux besoins variés de leurs usagers. Le bâtiment peut donc finir par être classique à l'avant et gothique à l'arrière, ou postmoderne à l'intérieur et serbo-croate à l'extérieur. »

C'est en ce sens méthodologique que l'on peut (et doit) rapprocher la *Sainsbury Wing* du programme jumeau réalisé par VSBA : *The Seattle Art Museum*⁷⁰² (1984-91) aux Etats-Unis [ill.231] ; si ces deux musées ne relèvent pas des mêmes problématiques d'intégration paysagère, des similitudes importantes entre forme et agencements apparaissent, en particulier pour l'escalier monumental, ce musée de Seattle traduisant l'approfondissement du concept du hangar décoré. La *Sainsbury Wing* est en ceci une expérimentation majeure dont peu de critiques mesurent l'importance pour l'histoire de l'architecture.

Robert Venturi, se sentant pris en otage dans une polémique qui prit le chemin du procès (malgré les honneurs institutionnels⁷⁰³), s'est particulièrement senti affecté par les différentes attaques issues de la presse britannique, qui ont visé indirectement mais sûrement, à travers

⁷⁰¹ Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Vu depuis le Capitole et autres textes*, Opus cit. (« Tirer les bonnes leçons des Beaux-Arts », p. 143-82) p. 175-176.

⁷⁰² Voir : "Seattle Art Museum; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown" *Domus* (1988).

⁷⁰³ Robert Venturi a connu une consécration institutionnelle au tournant des années 1991-92, par diverses récompenses saluant son œuvre et consacrant sa carrière à l'international : le prix *Pritzker* en avril 1991, ainsi qu'en 1992, l'*Honor Award* de l'Institut américain des architectes ou l'*Arts Access Award*. La polémique du « furoncle » sensiblement apaisée en 1993, la reine Élisabeth II, décernera à son tour *The Benjamin Franklin Medal Award*, honneur qui récompense les contributions importantes qui ont conduit à la collaboration entre les Etats-Unis et le Royaume-Uni.

eux, le prince Charles. Rétrospectivement, interviewée dans **Building Design** en 2004, Denise Scott Brown a témoigné de son amertume persistante par ces simples mots : « En Angleterre, plus particulièrement, le mot 'formalisme' va de pair avec vulgaire et superficiel. Et le mot 'américain' est toujours associé à la vulgarité⁷⁰⁴. »

⁷⁰⁴ Denise Scott Brown in Ellis Woodman, "Long time coming (Interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown, back in the UK and eager to revisit their Sainsbury Wing for the National Gallery in London)" *BD*, no. 1617, 2004 Mar. 19, p. 10 : "Particularly in England, the word formalism goes with vulgar or superficial. And the word American always goes with vulgar."

➔ PATERNOSTER SQUARE

– la radicalité au-delà de la problématique du style

Paternoster Square: radicality beyond the problem of the style

S'il est une controverse qui mit à l'épreuve à la fois la vision des traditionalistes et la vision des post-modernistes, c'est bien le cas de l'affaire de *Paternoster Square*. L'opération immobilière attendant à la cathédrale *St Paul* révélera au final une solution de compromis, où les solutions esthétiques toutes faites se verront rejetées pour forcer la problématique de l'intégration de la modernité au milieu situé. Dès lors, la réponse apportée ne s'avèrera en rien idéologique ou stylistique.

• **La route du néoclassicisme de Richmond à la City :
le rêve nostalgique du prince (1984-95)**

*The road of neoclassicism from Richmond to the City:
the nostalgic dreams of the Prince (1984-95)*

Le « revivalisme » est particulièrement lié au phénomène de la modernité. La renaissance des styles d'époques antérieures se conjugue à la radicalité lorsqu'elle révèle une réaction aux conditions présentes de la pratique architecturale. Cette « tradition réactualisée » apparaît comme une alternative à la culture architecturale dominante qui impose son esthétique et son éthique constructive. Pourtant, cette expression de la modernité est elle-même soumise à un conditionnement local, se développant sous le prisme de déterminants identitaires où joue pleinement la notion d'héritage. En Grande-Bretagne, l'*Englishness* force en ceci une expérience régionaliste qui interroge modèles et pratiques de la radicalité.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le développement du modernisme suit un processus d'accommodation⁷⁰⁵ qui engage à la fois un phénomène d'adaptation régionaliste et celui de la renaissance de contre-modèles. Ce processus d'accommodation résulte de questionnements sur l'intégration de la forme moderne au « milieu ». Or, le modernisme, par ses fondements « téléologique⁷⁰⁶ », son antihistoricisme et sa prétention universaliste, est un modèle de rupture

⁷⁰⁵ Action d'accommoder, d'adapter ou de s'approprier qui dépasse le stade de l'assimilation ; sur la problématique de l'accommodation du modernisme en Grande-Bretagne, voir les trois premiers chapitres du « PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME » (p. 27-77).

⁷⁰⁶ La téléologie est une doctrine philosophique qui repose sur l'idée de finalité. L'historiographie militante du mouvement Moderne positionne sa radicalité esthétique comme la manifestation d'une vision finaliste inscrite dans l'histoire de l'art. Ce faisant, le modernisme et son expression stylistique (le style International) ont été présentés par de multiples historiens et acteurs comme l'achèvement d'un processus de modernisation, excluant de fait toute forme de résistance traditionnelle ou de phénomène de *revival*. Voir sur ce sujet complexe : Stephan Muthesius et Miles Glendinning, « Les ambiguïtés de la réception des tours d'habitation en Angleterre et en Écosse » in Gérard Monnier [sous la dir.], *L'architecture, la réception immédiate & la réception différée : l'oeuvre jugée, l'édifice habité, le monument célébré* (2006), p. 53 à 96 ♦ David Watkin, *Morale et Architecture aux XIX^e et XX^e siècles* (1979 [*Morality and Architecture : The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, 1977]) ♦ Claude Massu, *Chicago, de la modernité en architecture 1950-1985* (1997), p. 37, p. 173, p. 228.

qui exclut. Il présente le déclassement des références stylistiques du passé comme un objectif et un fait inéluctable. C'est ainsi que les acteurs du mouvement ont pu établir une frontière très nette entre ce qui relève du traditionnel et de l'expression moderne. Cette radicalité idéologique a donc préparé le terrain à une réaction radicale, en offrant une nouvelle conscience et légitimité à la culture traditionnelle qui est, dès lors, apparue comme une alternative.

On peut, à ce titre, parler d'une « fronde antimoderniste ». Elle s'est épanouie comme le signe du pluralisme et de la libre expression. Et quelles que soient les motivations politiques des diverses démarches militantes engagées, on ne peut, et ne doit, réduire cette « fronde » à une dimension contre-révolutionnaire ou réactionnaire. Elle participe pleinement du processus d'accommodation. Alors, certes, la révolution néoconservatrice Thatchérienne participe du contexte de renaissance de la légitimité des modèles traditionnels architecturaux. Mais, aucun acteur ne se revendique clairement d'une idéologie politique. C'est le modèle d'intervention sur l'environnement qui est l'enjeu, au travers des formes esthétiques et urbanistiques. Les militants de la « fronde antimoderniste » se mobilisent pour revendiquer la légitimité de la tradition à fabriquer un environnement sur d'autres fondements. Ces « traditionalistes » se présentent comme les défenseurs de l'identité anglaise.

Dans son histoire, l'Angleterre a déjà connu de tels engagements militants, structurés par le biais de la presse et de l'édition. Dans les années 1840, une « fronde anti-classiciste » a vu le jour autour de l'activisme des acteurs du *Gothic Revival*⁷⁰⁷, réunissant le peintre paysagiste Batty Langley, les architectes Thomas Rickman, Charles Barry et Augustus Welby Pugin⁷⁰⁸ [ill.232]. Ce mouvement ne s'est pas seulement traduit par le renouveau du gothique comme l'effet de mode d'une élite en quête d'originalité, mais par l'exaltation du sentiment nationaliste ; *The Houses of Parliament* et le fameux clocher qui abrite *Big Ben*, le palais de Westminster (1840-52) édifié par Charles Barry dans le style du néogothique perpendiculaire, en est le manifeste.

Ce phénomène de « contre-culture » n'est pas sporadique, mais se réactualise, à chaque fois que se produisent des transformations profondes de la société, ainsi que de ses repères. Réapparaît un état de « crise » qui travaille de l'idée de modernité, avec pour finalité la réactualisation de la tradition au sein du discours de modernité. C'est à ce titre que le prince Charles, porte-parole du lobby traditionaliste parle de « sa » modernité, une modernité qui ne nierait plus les problématiques environnementales et identitaires, les particularismes régionaux, les héritages culturels et les déterminants historiques : « Être moderne, être de son temps, ne signifie pas inventer un style nouveau ou un matériau de construction révolutionnaire chaque année. Il n'y a aucune espèce de nécessité à faire de notre environnement le reflet servile des

⁷⁰⁷ Voir sur le sujet : Kenneth Clark, *The Gothic Revival: an essay in history of taste* (1928) ♦ Charles L. Eastlake, *A history of the Gothic Revival* (1970).

⁷⁰⁸ Voir : Augustus Welby Northmore Pugin, *An apology for the revival of Christian architecture in England* (1843).

mutations technologiques [...] Rien n'empêche, en adoptant cette ligne de conduite, de rester modernes et à la pointe du progrès, tout en satisfaisant les besoins essentiels de l'esprit⁷⁰⁹. »

Ce retour à des modèles issus de la tradition, pour ne pas demeurer un vœu pieux, doit nécessairement se fonder bien plus que sur de l'ambition. La dimension concrète d'une renaissance doit reposer sur un élan institutionnel qui dépasse le simple militantisme : le processus s'appuie sur le renouveau d'un enseignement.

C'est à cette fin que le prince Charles, fort de ses prérogatives traditionnelles dans le domaine social et humanitaire, par le biais de ses actions de charité, a créé, en 1992, un institut de formation : *The Prince of Wales's Institute of Architecture*⁷¹⁰ ; un institut qui permet de former une nouvelle génération d'architectes : « des étudiants qui soient conscients de l'existence de certaines valeurs intemporelles que nous pouvons apprendre du passé et appliquer à l'avenir. [...] J'espère que ceci leur permettra de voir réellement, que même si les styles varient, que la proportion est en soi le reflet de l'ordre inhérent à l'Univers. Je crois qu'ils auront besoin de découvrir ces grandes vérités, afin d'être eux-mêmes en mesure d'offrir les lumières des valeurs de la civilisation à un monde qui a indéniablement de plus en plus besoin de sens réel et de la plus précieuse des denrées – l'espoir⁷¹¹. »

Financé par les fonds de l'organisme princier *The Prince's Charities*, par des subventions d'État, des frais de scolarité et des dons de bienfaisances privés, l'Institut d'Architecture accueille, en 1993, sa première promotion d'une trentaine d'élève, placée sous le patronage de professeurs tels que Léon Krier, Richard John, Christopher Alexander, Julian Bicknell, Alan Baxter, John Simpson, Maurice Culot, Demetri Porphyrios... des personnalités du lobby architectural traditionaliste. En parallèle, le prince Charles initie la création d'un magazine d'architecture, *Perspectives*⁷¹², qui plus que *Country Life* se voit porter les convictions militantes et promouvoir

⁷⁰⁹ Charles, HRH The Prince of Wales, *Le Prince et la Cité...*, Opus cit. p. 76-77.

⁷¹⁰ Installé en octobre 1993 à *Gloucester Gate*, dans une des villas néoclassique construite entre 1810 et 1811 le long de *Regent's Park* par l'architecte John Nash, l'Institut d'Architecture fonctionnera jusqu'en 2001 avant d'être fusionné au sein de *The Prince's Foundation for the Built Environment*, une fondation, elle-même secondée depuis 2006 par *The Prince's Regeneration Trust* qui soutient la régénération du patrimoine et des monuments historiques.

⁷¹¹ Extrait du discours prononcé par le prince de Galles lors de l'inauguration du *Prince of Wales's Institute of Architecture* à *St James's Palace*, Londres, le 30 Janvier 1992 : "I would like the students to appreciate that there are certain timeless values which we can learn from the past, and apply to the future. [...] Again, this is not to say that technology should be decried - rather that the Institute should encourage experiment in order to find better, more sensitive and imaginative ways of using modern materials to create buildings that reflect a hierarchy of scale. [...] I hope this will enable them to have the true vision to see that although styles may vary, proportion is in itself a reflection of the order inherent in the Universe. They will need to discover these great truths, I believe, in order themselves to provide the beacons of civilised values in a world increasingly in need of real meaning and of that most precious of commodities - hope."

⁷¹² Lancé à *St James's Palace* le 15 mai 1994, en grande pompe auprès de sept cent invités, le magazine *Perspectives* est placé sous la direction éditoriale de Dan Cruickshank et paraît à 75 000 exemplaires durant les quatre années de son existence, jusqu'à sa suppression en mars 1998.

les activités scientifiques.

Face à l'épuisement du modèle moderniste, le prince Charles tente ainsi d'en substituer un nouveau, ou plutôt un ancien, en démontrant la validité des lois et des principes traditionalistes qui pourraient soigner ce qui demeure, selon lui, un « âge sans esprit⁷¹³ ». Il s'agit donc, de refonder un enseignement qui réaffirme l'importance des normes et des règles qui permettraient de créer un environnement bâti intégré à une identité : « [...] l'architecture doit nourrir l'esprit, sans tout autant être cette architecture traditionaliste qui singe le passé, mais plutôt un type particulier d'architecture, dont les formes, les plans, les matériaux, sont fondées sur le sentiment humain⁷¹⁴. »

Ce postulat d'une architecture traditionnelle plus humaine, comme modèle alternatif au modernisme, repose sur un a priori qui devient, pour les traditionalistes, un instrument rhétorique : le modernisme est nuisible – son esthétique n'est pas faite pour l'homme ne le comblant pas dans ses aspirations ; ce que le prince, dans ses différentes interventions, ne cesse de prêcher. Le discours prononcé en 2005, à l'occasion de la remise du prix Vincent Scully au *National Building Museum* de Washington, réaffirme ce profond rejet sans pourtant guère plus éclairer quelle expression stylistique du passé le prince entend voir renaître : « le modernisme nous a aveuglé sur ce que signifie vraiment être véritablement moderne. [...] La tradition, en vérité, n'est pas une question de style (ce n'est pas non plus, d'ailleurs, une question de pastiche) : il s'agit de l'apprentissage du meilleur de ce qui s'est passé auparavant. Il s'agit de quelque chose d'infiniment varié, d'infiniment adaptable, d'infiniment changeant – une langue, même un dialecte, qui est basée sur une grammaire cohérente, qui permet une flexibilité et une créativité infinies au sein d'une discipline⁷¹⁵. »

Cette question de la nature du « style⁷¹⁶ » qui serait représentatif de la tradition n'est pas la problématique centrale. La tradition est opposée à une forme de modernité spécifique, le modernisme, selon une lecture antagoniste qui est clairement imputable à son antihistoricisme. En rejetant l'ensemble des styles du passé, le modèle moderniste a paradoxalement concouru à unifier les « expressions stylistiques » du passé. Ce n'est ainsi pas tant l'éclectisme qui se voit

⁷¹³ Extrait du discours prononcé par le prince de Galles, Opus cit. [1992] : "But what concerns me most of all is that we are succeeding in creating an 'age without spirit'".

⁷¹⁴ *Ibidem* : "What I would like to be taught and explored and studied in my Institute, is the fact that the architecture that nourishes the spirit is not so much a traditional architecture, which resembles or apes the past, but rather a particular kind of architecture whose forms, plans, materials, are based on human feeling".

⁷¹⁵ Extrait du discours prononcé par le prince de Galles, lors de la remise du prix Vincent Scully, au *National Building Museum de Washington D.C.*, le 3 novembre 2005 : "Traditionalism makes us forget how tradition really works; just as modernism has blinded us to what it means to be truly modern. [...] Tradition, in truth, is not about style (nor is it, for that matter, about pastiche): it is about learning from the best of what has gone before. It is something infinitely varied, infinitely adaptable, infinitely changing – a language, even a dialect, that is based on a coherent grammar, allowing infinite flexibility and creativity within a discipline".

⁷¹⁶ Sur la problématique : Bruno Zevi, and others, "Is there a British tradition? Thoughts from abroad, and, The locals are divided" *AR* (1984).

promu et réactualisé, au sens où Charles Jencks l'entend, mais le syncrétisme ; la tradition devient un contre-modèle global.

La plupart des opérations urbanistiques projetées par les traditionalistes tendent toutefois à démontrer la réalité d'un retour pur et simple à la culture classique de l'architecture, associée au renouveau du vernaculaire qui apporte la touche pittoresque nécessaire pour répondre au sentiment de pluralisme dans la parodie du passé.

Au début des années 1980, il n'existait pas encore d'exemples significatifs et appliqués de ce « contre-modèle ». La décennie engagera dès lors l'épreuve de ce « contre-modèle » qui joue la crédibilité de son caractère opératoire.

Dans cette perspective, l'exposition « *Real architecture*⁷¹⁷ (*an exhibition of classical buildings by the new generation of architects*) » au *Building Centre Gallery*⁷¹⁸ de Londres (18th March - 15th April 1987) [ill.233] chercha à présenter le caractère réaliste du contre-modèle classique promu par une nouvelle génération d'architectes⁷¹⁹ ; il n'en faut guère plus pour que l'historien Charles Jencks n'opère alors une réévaluation de son concept d'« éclectisme radical » dans *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture* (1987) [ill.234], suivant l'air du temps et l'effet de mode. Charles Jencks a été l'un des premiers à percevoir l'avènement d'une véritable « révolution » d'avant-garde autour d'un « contre-modèle » traditionaliste, et ce dès 1980, comme en témoignent ses écrits : « Étant donné que ses représentants sont dans leur première phase créatrice, nous nous trouvons, dans le meilleur des cas, à la veille d'une mini Renaissance⁷²⁰. »

Ce sont d'ailleurs en des termes similaires que l'architecte John Simpson signe son introduction au catalogue de l'exposition « *Real architecture* », démontrant la transformation de la réception par rapport au début de la décennie. Il prend pour exemple la nature des propos tenus en 1984, année d'organisation de l'exposition « *Classical survival, classical revival* » au *Building Centre Gallery* de Londres (22th August – 7th September) : « En 1984, l'architecture classique

⁷¹⁷ Alan Powers [catalogue edited by], *Real architecture: an exhibition of classical buildings by the new generation of architects* (1987).

⁷¹⁸ Le *Centre Building* a été créé en 1931 pour promouvoir l'innovation dans l'environnement bâti. L'organisme de médiation n'a pas de but lucratif et est voué à l'éducation, l'information et l'inspiration pour tous les acteurs de l'environnement bâti ainsi que le grand public.

⁷¹⁹ Robert Adam, Léon Krier, El Wakil, John Simpson, Adrian Jones, Quinlan Terry, Rick Reid, Nick Allen, Jonathan Hele, Leslie Sutherland, David Birch, S H Klauman, Rory Young, Francis Johnson, Chapman Taylor, Roderick MacLennan, Graham & Stollar, David Sterry, Janusz Maciag, Giles Proctor, Ali Sagarchi, Petr Powlesland, Austin C Clegg, Casson Condor, Jeremy Blake, Tripe & Wakeham, Digby Harris, Andrew Townsend, Ian Hamilton Finlay, Julian Bicknell, John Redmill, Bird & Tyler, Roderick Gradidge.

⁷²⁰ Charles Jencks, *Un classicisme Post-moderne* (1980), p. 5.

était largement confinée au monde relativement petit et privé de la construction de la maison à la campagne. Ce n'est plus le cas⁷²¹. »

L'approche choisie pour l'exposition de 1987 dépasse les problématiques de l'esthétique pour témoigner des potentiels de la tradition classique en matière d'urbanisme, démontrant la capacité d'une culture architecturale, jusque là déclassée, à produire des organismes urbains à échelle humaine, communautaires et qui respectent de l'environnement paysager.

Cette « vision pour la société » trouve sa caution intellectuelle sous la plume de Léon Krier⁷²². Dans la partie introductive du catalogue “Choosing Chaos or Harmony” (cf. Opus cit. p. 13-17.), l'architecte luxembourgeois réactualise la critique culturaliste de la cité capitaliste, devenue, à ses yeux, chaotique dans sa structure, et, par logique rhétorique, inhumaine. Krier critique les méthodes urbanistiques modernistes en encourageant la réhabilitation dans les zones historiques, où les interventions devraient être « limitées à des opérations d'entretien, de restauration, de finition, de reconstruction et de régénération⁷²³ ».

À propos de la forme urbaine, il appelle à de nouvelles réglementations ; « la hauteur des bâtiments devrait être limitée à cinq étages à travers tout le pays, sans faire de distinction entre le centre urbain, la périphérie ou la campagne, les zones de conservation ou de développement⁷²⁴ ».

En tant que promoteur d'un modèle de planification préindustriel, Léon Krier est l'un des principaux penseurs du culturalisme radical. Ses prises de positions s'inscrivent dans la lignée de *Stadtraum in Theorie und Praxis* (1975 [*Urban Space*, 1979]), un essai rédigé par son frère aîné, l'architecte Rob Krier, qui a réactualisé la pensée du principal théoricien viennois anti-hygiéniste de la fin du XIX^e siècle, Camilo Sitte, et son *L'art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques* (1996 [*Der Städte Bau nach seinen künstlerischen grundsätzen*, 1889 ; *City Planning According to Artistic Principles*, 1965]).

Dans certains de ses articles, comme “The City Within the City” dans l'*Architects' Journal*, Léon Krier s'en prend à une idéologie, décrivant sans détour l'ineptie de l'impérieuse nécessité de s'en remettre au *Zeitgeist*, l'« esprit du temps » comme « volonté d'exprimer notre époque ».

⁷²¹ John Simpson, “An Introduction to the Exhibition” in Alan Powers [catalogue edited by], *Real architecture*, Opus cit. p. 40 : “In 1984 classical architecture was largely confined to the relatively small and private world of country house building. This is no longer the case.”

⁷²² Diplômé à l'université de Stuttgart, Léon Krier, s'est installé à Londres en 1968, où il fut employé en tant que dessinateur, jusqu'en 1974, dans l'agence de James Stirling. C'est à cette époque qu'il produit sa propre pensée théorique sur la ville par de nombreux écrits dans la presse, publiant un ouvrage remarqué, *Albert Speer: architecture 1932-1942* (1985).

⁷²³ Léon Krier, “Choosing Chaos or Harmony” in Alan Powers [catalogue edited by], *Real architecture*, Opus cit. p. 14 : “Building operations in historic areas should be limited to – maintenance, – restorations, – completions, – reconstruction, – regeneration.”

⁷²⁴ *Ibidem* : “Building heights should be limited to five floors across the whole country, without differentiating between urban centre, periphery or open countryside; conservation or development zone.”

C'est un « mythe absurde » qui « ne doit plus à l'avenir justifier la destruction des villes⁷²⁵ ». Le modernisme devient donc une anomalie de l'histoire, une idée qui se voit résumée par ses célèbres croquis caricaturaux, reproduits dans *Architecture : choix ou fatalité* (1996) [ill.235], un essai rétrospectif qui demeure la meilleure synthèse de sa pensée urbanistique.

Mais, si Krier rejette les méthodes modernistes, c'est surtout la critique des compétences de l'« architecte-ingénieur » qu'il oppose à celles de l'« architecte-artisan⁷²⁶ », seul capable, selon lui, de fabriquer un « environnement permanent, beau, solide et confortable⁷²⁷ » ; l'architecte-ingénieur serait responsable de la laideur de l'environnement. Cette rhétorique renoue donc avec l'approche anti-industrielle de William Morris, père des *Arts & Crafts* ; « Les formes industrielles de production, l'extrême développement de moyens de production et de forces, ont détruit en moins de deux cents ans, les cultures et les traditions, les villes et les paysages qui avaient été le résultat de milliers d'années de travail et d'intelligence humains, de culture et d'inventivité⁷²⁸. »

Dans son ouvrage *Le Prince et la Cité, un regard personnel sur l'architecture d'aujourd'hui* (1989), le prince Charles ne fait en somme que redévelopper la pensée critique de Krier, lorsqu'il encourage l'artisanat contre les modèles dominants de l'industrialisation pour assurer « [...] un nouvel essor économique qui, au lieu de dépendre d'industries centralisées, se développera sur des bases locales⁷²⁹. »

C'est d'ailleurs le prince lui-même qui a donné la possibilité à Krier de tester, pour la première fois, en grandeur nature, un contre-modèle traditionaliste. Ceci en 1988, lorsque Léon Krier est

⁷²⁵ Dan Cruickshank, "The City Within the City ; Architects: Léon Krier" *AJ*, vol. 183, no. 45, 1986 Nov. 5, p. 12-15 : "The will to express our age, an almost absurd myth, must not in future be permitted to destroy existing cities."

⁷²⁶ Voir : Léon Krier, "The reconstruction of vernacular building and classical architecture" *AJ* (1984).

⁷²⁷ Léon Krier, "The Reconstruction of the European City" *RIBA Transactions*, vol. 1, no. 2, 1982, p. 36-44 : "A society of architects and craftsmen tends to build an environment which is permanent, beautiful, solid and comfortable; that is its supreme idea at least. An industrial society, on the contrary, tends to transform the entire planet into a huge building site, which will never reach satisfactory completion because it always promises that tomorrow will be infinitely better than today. However obscure their ultimate goals and plans, progress and change, striving for no describable ends, have become ends in themselves. That is why industrial society is more interested in the process of work than in objects which are the result of work."

⁷²⁸ *Ibidem* : "The myth of unlimited technical progress and industrial development have brought the most 'DEVELOPED' countries to the brink of physical, cultural, and ecological exhaustion. The fever of immediate profit and the empire of money have ravaged cities and countryside. [...] Industrial forms of production; that is, the extreme development of productive means and forces, have destroyed in less than two hundred years the cultures and traditions, cities and landscapes which had been the result of thousands of years of human labor and intelligence, of culture and inventiveness. They now erode the very resources and the fundamental human values without which mankind can neither live nor survive."

⁷²⁹ Charles, HRH The Prince of Wales, *Le Prince et la Cité...*, Opus cit. p. 89.

choisi comme architecte-urbaniste⁷³⁰ pour la planification d'une ville nouvelle près de Dorchester dans le comté du Dorset [ill.236]. Jusqu'à là, l'architecte, en condition de concours, faisant face à des promoteurs ou à la maîtrise d'ouvrage, avait surtout connu des échecs⁷³¹, telle la restructuration du *Spitalfields Market* de Londres en 1987⁷³², Krier ne produisant bien souvent que de fantasmagoriques cités à l'image de son « *Atlantis* » [ill.237].

Une concrétisation repose effectivement sur des problématiques de normes et de méthodes constructives, tout comme sur le coût concret d'un modèle urbanistique peu dense mais à grande échelle. En somme, elle dépend de paramètres techniques de faisabilité, ce que de nombreux acteurs ont tenté de démontrer, comme l'anthropologue et architecte Christopher Alexander dans son essai *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction* (1977) à l'appui d'une véritable théorie de la construction.

Si au début des années 1980, la mise en œuvre d'un programme traditionaliste apparaît encore quelque peu chimérique, le contexte, à la fin de la décennie a changé du tout au tout, lorsqu'est rendu officiel, dans le courant de l'automne 1989, le choix de l'équipe princière (Demetri Porphyrios, Allan Greenberg, Robert Adam, Thomas Beeby et Quinlan Terry, sous la direction du coordinateur et planificateur Terry Farrell associé à John Simpson) pour le réaménagement de *Paternoster Square* jouxtant la cathédrale *St Paul*. La raison essentielle revient à une expérience réussie dans l'ouest londonien, qui a démontré la faisabilité du « contre-modèle » traditionaliste : la réhabilitation et le complexe immobilier de *Richmond Riverside* dans l'ouest chic et champêtre de la capitale (*Richmond-Upon-Thames*) [ill.238], mise en œuvre par l'architecte Quinlan Terry entre 1984 et 1988.

L'éditeur de *Country Life*, Clive Aslet, souligne combien « *Richmond Riverside fut, pour Quinlan Terry, la première occasion d'appliquer le classicisme à grande échelle pour un site urbain d'importance*⁷³³ ». L'architecte est en effet particulièrement engagé en faveur du renouveau de la culture classique⁷³⁴, architecte qui fut sélectionné avec l'architecte Jeremy Dixon pour représenter la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise (1980)... Il n'avait jusque-là jamais été chargé, en dehors de *Dufours Place* (1983-84), dans le quartier de *Westminster*, d'une telle opération à l'échelle d'un si vaste quartier.

⁷³⁰ "Patron prince chooses Krier" *AJ* (1988).

⁷³¹ Sur le sujet : Richard Economakis, *Léon Krier : architecture & urban design 1967-1992* (1992).

⁷³² Sur le sujet : Ken Powell, "A chance to restore balance: the options for Spitalfields" *Country Life* (1986) ♦ Jane Margaret Jacobs, *The Politics of the Past: Redevelopment in London*, thèse – University College of London, 1990.

⁷³³ Clive Aslet, *Quinlan Terry, The Revival of Architecture*, Opus cit. p. 193 : "Richmond Riverside is Terry's first opportunity to apply Classicism on a large scale to a major urban site."

⁷³⁴ Voir : "Classical survival; Architects: Quinlan Terry" *AJ* (1980) ♦ "Faith in the classical style" *Country life* (1981) ♦ Dan Cruickshank, "Triumph of tradition" *AJ* (1981) ♦ Quinlan Terry, Dan Cruickshank, "Twentieth century renaissance: Quinlan Terry's promotion of classical architecture is often misunderstood – an interview in which he explains why he thinks it is the natural way to build" *AJ* (1983) ♦ Clive Aslet, and others, *AD Profile: 71. The new classicism in architecture and urbanism* (1988).

Les promoteurs Haslemere Estates ont accepté d'investir le site en bordure de la Tamise à condition que le programme suive la même orientation esthétique que celle de la *Dufour Place* qui dépendait, là aussi, de leurs investissements. Une condition acceptée par l'autorité de planification du *Richmond Borough Council* en attente d'une réponse alternative au programme de 10126 m² (109.000ft²) développé par les architectes modernistes Brewer, Smith and Brewer⁷³⁵ pour English Property Corporation.

La proposition de Terry séduit, car elle vise à maintenir le caractère paysager du site en privilégiant une approche parcellaire par l'adjonction d'une série de bâtisses mitoyennes et la création de petites places et squares sur le modèle d'un urbanisme traditionnel.

Plutôt qu'un seul édifice à £20M, le promoteur s'est engagé à financer une vingtaine de petites opérations à £1M qui puissent donner l'impression d'un quartier ancien, tout en assurant donc la complexité d'un programme mixte comprenant des bureaux, des appartements, des magasins, deux restaurants, des salles communautaires, deux parkings souterrains et des jardins. Chaque édifice se voit individualisé par un traitement stylistique varié sur la base du langage classique de l'architecture, des œuvres de Palladio, de Longhena, de Sansovino, de Hawksmoor ou de Chambers, ainsi que des spécificités vernaculaires que sont la brique rouge et jaune, la tuile ou l'ardoise, les fenêtres à guillotine.

Le programme demeure paradoxalement innovant techniquement, ainsi que dans l'approche paysagère, puisque adapté à l'environnement bâti historique et respectueux de son échelle et de ses spécificités architecturales environnantes en grandes parties issues de l'époque géorgienne. Ce qui a permis d'éviter l'effet de rupture esthétique, en travaillant le caractère pittoresque du site bucolique bordé par la Tamise et le plus ancien pont de Londres (1774-77), un site qui a inspiré de très nombreux peintres au XIX^e siècle comme Thomas Rowlandson, John Constable ou le célèbre résident voisin de *Richmond*, Joseph Mallord William Turner [ill.239].

Délimité par *Bridge Street* (dans l'axe du pont), *Hill Street* (fermant le site au nord) et *Water Lane* (sur l'ouest), l'ensemble, en partie à l'abandon depuis les années 1950, comprend un certain nombre d'édifices antérieurs réhabilités, au sommet de la pente qui conduit au chemin de halage le long de la Tamise (*Towpath*) [ill.240] :

- (1), *The Henry Laxton's Tower House* (1856) à l'angle du pont – accueille un restaurant de deux étages avec un accès à la terrasse au-dessus du hangar à bateaux donnant sur le chemin de halage ;
- (2), *The Palm Court* (1850), adjacent ;
- (3), *The Heron House* (1716) dans le prolongement ;
- (4), *The Town Hall* construit par W.J. Ansell en 1893 plus en retrait.

Quinlan Terry a créé un front immobilier harmonisé et presque continu :

⁷³⁵ Voir : "Richmond riverside scheme approved" *AJ* (1981).

- *Palm Court* (2) et *Heron House* (3) ont été articulés par un nouvel édifice mitoyen dont le rez-de-chaussée, formé d'une baie palladienne, constitue un passage vers un square intérieur (*Town Square*) grâce à un monumental escalier ;
- l'enfilade sur la rive a de même été complétée par un nouvel édifice, *The Hotham House* (5), avec fronton central, chaînages de pierre, stuc et bossages, dans le style géorgien.

La façade latérale de ce dernier édifice ouvre sur une nouvelle place carrée – *Whittaker Place* – que borde *The Town Hall* d'Ancell (4) sur le nord, et *The Castle* (6) à l'ouest ; ce vaste bâtiment de bureau longitudinal garde en son nom le souvenir du *Castle Hotel*, un édifice classique asymétrique de l'époque du règne de William IV qui (comme le rappelle Clive Aslet) a choqué Terry. Pour le reconstruire, l'architecte s'est inspiré d'un dessin célèbre de William Chambers pour le nouveau palais de *Richmond* (4^{ème} proposition de 1765) [ill.241]. La façade arrière du *Castle* (6) ne donne pas directement sur *Water Lane* qui délimite le site à l'ouest, sur une cour étroite et longue, de forme triangulaire, fermée par un ensemble d'immeubles de types victoriens en briques et de trois étages qui composent vingt-trois appartements.

Whittaker Place s'ouvre généreusement au sud sur la Tamise par un escalier qui rappelle celui de la place d'Espagne à Rome. Un circuit piétonnier en zigzag recoupe cette figure et permet de regagner la rive et offre des points de vues pittoresques sur l'architecture, bien que sa création repose sur la nécessité de fournir des rampes d'accès pour les handicapés. Le site est fermé sur la gauche par un restaurant qui domine le rivage, inspiré des palais vénitiens et dont les ordres inscrits dans une arcature le sont du *Convento della Carità* de Palladio.

À l'arrière, à l'intersection *Bridge Street* et *Hill Street*, deux nouveaux bâtiments commerciaux structurent l'axe des rues sous la forme d'un « L ». Les rez-de-chaussée sont ouverts par une variété de portiques de l'ordre dorique à bossages ou de l'ordre toscan, ponctués par des arcades à bossages, qui marquent l'entrée des boutiques ou de passages vers la cour intérieure [ill.242], elle-même articulée par le « passage à la baie palladienne » entre *Palm Court* (2) et *Heron House* (3), qui conduit au jardin en pente le long du chemin de halage.

Au premier coup d'œil, pour le non initié, il est difficile de saisir le caractère contemporain de ce vaste ensemble immobilier qui multiplie les styles historicistes, les points de vues en jouant sur l'aspect pittoresque de l'esthétique des façades. Quoique l'opération ait été décrite par de nombreux critiques et architectes⁷³⁶, dénonçant la réduction du rôle de l'architecte à un

⁷³⁶ Voir : Martin Spring, "Classical re-mix" *Building* (1988) ♦ Mark Swenarton, John Harris, "A view from the bridge; Behind the facade..." *BD* (1988) ♦ "The other prince fears style mania" *AJ* (1988) ♦ David Pearce, Mark Swenarton, "Mysterious ways; An iconoclast for the 80s" *BD* (1988) ♦ Peter Buchanan, and others, *AR. Special issue. Urban investigations* (1988).

« décorateur⁷³⁷ », elle ne relève pas seulement du « façadisme⁷³⁸ ». La structure porteuse est mixte, alliance de modernité et de principes constructifs traditionnels.

Quinlan Terry revendique le caractère « révolutionnaire⁷³⁹ » de l'opération. La surprise est toutefois de taille à la découverte des vastes espaces intérieurs de bureaux ponctués de poteaux structurels et parfaitement adaptés aux besoins logistiques contemporains. Ils sont comparables, dans de moindres proportions, aux plateaux ouverts modernistes. *Richmond Riverside* est la plus parfaite démonstration d'une architecture classique adaptée aux lois du marché, aux impératifs domestiques ou logistiques contemporains. Demeure pour les initiés cette vague impression de pastiche.

L'inauguration du complexe, le 28 octobre 1988, par la reine Elisabeth II, le jour même où est diffusé sur la BBC le film-documentaire du prince, *A Vision of Britain*, en première partie de soirée avec une audience de six millions de téléspectateurs, n'est en rien fortuite. Cette orchestration témoigne d'une maîtrise des médias par le lobby traditionaliste, particulièrement engagé depuis le début du chantier en 1984 dans la promotion de l'opération⁷⁴⁰.

En 1989, l'ensemble est salué par *Architects' journal* comme une réalisation majeure, dans sa liste des "Buildings of the decade: eight of the very best"⁷⁴¹ parmi *The Milton Keynes shopping centre* de Derek Walker, *The Stuart Mosscrop* de Christopher Woodward (1973-79), *The TV-AM building* de Terry Farrell (1985), *The Stuttgart's Staatsgalerie* de James Stirling (1977-84), *The Lloyd's building* de Richard Rogers (1978-86), *The Hong Kong & Shanghai Bank* de Norman Foster (1978-85), *The New Mound Stand at Lords* de Michael Hopkins (1987) et *The Cascades Apartment Tower on the Isle of Dogs* de CZWG (1988).

Dans ce contexte, le programme de John Simpson pour *Paternoster Square* [ill.243], patronné par le prince et présenté en février 1988, est consacré. La planification de l'équipe princière est validée en février 1990, John Simpson se voyant toutefois associé à l'architecte Terry Farrell comme coordinateur et planificateur en chef, associé aux architectes traditionalistes Demetri Porphyrios, Allan Greenberg, Robert Adam, Thomas Beeby et Quinlan Terry, dont l'objectif est de fournir des modèles typologiques stylistiquement différenciés. Le plan initial de John

⁷³⁷ Peter Blundell Jones, "Richmond Riverside: sugaring the pill (architect Quinlan Terry)" (p. 86-90) in Peter Buchanan, and others, *AR. Special issue. Urban investigations* (1988), p. 30-97 : "The architect has been reduced it being a decorator".

⁷³⁸ Mark Swenarton, John Harris, *Ibidem* : "Richmond Riverside is pure facadism".

⁷³⁹ Martin Spring, *Ibidem* : "Revolutionary new features of construction".

⁷⁴⁰ Voir : Clive Aslet, "Neo-classical, but also picturesque: the Richmond riverside development" *Country life* (1984) ♦ "Richmond classic" *BD* (1984) ♦ "Quinlan Terry makes history: his scheme for an important Thameside site in Richmond demonstrates that it is possible to build a classically designed and traditionally constructed commercial redevelopment" *AJ* (1984) ♦ Ken Powell, "Street credibility for classicism" *Country life* (1988) ♦ Dan Cruickshank, "Faith in the orders" *AJ* (1988) ♦ Roderick Gradidge, "Reviving townscape values" *RIBA journal* (1988) ♦ "Richmond Riverside" (p. 32-37) in Lucien Steil, and others, *AD Profile. Imitation & innovation* (1988).

⁷⁴¹ David Jenkins, "Buildings of the decade: eight of the very best" *AJ* (1989).

Simpson va ainsi se transformer sous la conduite de Farrell et des différents architectes. L'opération prévoit la réalisation d'un ensemble de huit à dix immeubles aux fonctions mixtes et individualisés autour d'une nouvelle place publique – *The Square* : une agora qui est un espace public très fonctionnel, en tant qu'entrée d'une galerie commerciale souterraine (*The Shopping Avenue*) et accès à la station de métro *St Paul* [ill.244].

Cette proposition vise (selon l'argumentaire de l'équipe⁷⁴²) à revitaliser l'environnement de la cathédrale et de reconnecter son architecture avec un voisinage qui soit conforme stylistiquement. Elle consiste à créer de nouveaux espaces publics de qualité et de redonner vie à l'activité commerciale du quartier – « *Bringing life back*⁷⁴³ » en est le slogan [ill.245], faire revenir la vie pour renouer avec « l'essence et le caractère réel de la City de Londres tel qu'il a été capturé dans la célèbre vue peinte de l'époque édouardienne "The Heart of The Empire". Ici, la combinaison unique entre le tracé des rues médiévales et l'architecture classique, typique de la City, est clairement évidente⁷⁴⁴. »

Ce point de vue nie toutefois les conséquences du grand incendie de 1666 qui ruina le parcellaire médiéval et induit une approche fantasmagorique de l'ancien quartier de *Paternoster*. La planification de l'équipe princièrè n'est d'ailleurs que peu comparable, si tant est que l'on puisse l'établir clairement, à l'état antérieur connu grâce au plan Agas⁷⁴⁵ de 1555 [ill.246]. L'ancien et le nouveau n'entretiennent de résonnances que par la densité du parcellaire, d'un quartier initialement structuré par la seule petite rue de *Paternoster Row*. La création de la place de marché, *Newgate Market*, ne date que de 1669 et la plupart des immeubles du quartier avaient été reconstruits entre 1850 et 1900. Le *Paternoster* d'avant le *Blitz*, ne possédait aucune place publique digne du cœur de la capitale, la seule petite place du marché étant occupée par les anciennes halles. On peut à ce titre considérer que la planification de 1990 centrée sur la création d'une nouvelle place centrale répond à une logique contemporaine, un héritage directe de la dite « esplanade de *Paternoster Square* » arrêtée par la planification de William Graham Holford en 1956, première opération dont nous avons traité dans le chapitre « L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque » (p. 42-58).

⁷⁴² Voir : Paternoster Associates, *Paternoster Square: the masterplan* (1991) ♦ Andreas Papadakis, and others, *AD Profile 97. Paternoster Square and the New Classical tradition* (1992).

⁷⁴³ Paternoster Associates, *Paternoster Square: the masterplan*, Opus cit. p. 30.

⁷⁴⁴ Andreas Papadakis, and others, *AD Profile 97. Paternoster Square and the New Classical tradition*, Opus cit. p. 17 : "The essence and real character of the City of London is captured by the view known in Edwardian times as 'The Heart of The Empire'. Here the unique combinaison of the medieval street plan and classical buildings, so typical of the City, is clearly evident."

⁷⁴⁵ « *Civitas Londinum* » est une vue à vol d'oiseau de Londres d'abord imprimé à partir de planches de bois vers 1561. Connu sous le nom « *Agas map* », selon une fausse attribution à l'arpenteur-géomètre et cartographe Ralph Agas (1540-1621), la carte offre une vue détaillé de bâtiments et de rues de la ville dans l'état de sa version réévaluée et imprimée en 1633.

Au-delà d'une approche radicalement différente d'un point de vue purement esthétique, les deux planifications divergent surtout par les déterminants spatiaux : les axes choisis par l'équipe princière renouent avec celui plus ancien, courbe, de *Churchyard*, qui accompagne le développement de la nef de la cathédrale à la croisée du transept ; le réseau de rues constitué projette des axes courbes en éventail à partir du carrefour de *Cheapside* qui ferme le site à l'extrémité est. Les planifications divergent aussi par le travail paysager : dans le plan d'Holford, la hauteur des édifices était moins importante dans la proximité de la cathédrale afin de rétablir la ligne de vision unitaire sur le dôme.

En conséquence, la planification de 1990 ne libère guère plus d'espace public que les propositions modernistes du concours de 1987⁷⁴⁶ critiquées par le prince. Le principe d'une « re-densification » du site pour pallier à l'impératif de rentabilité est maintenu.

Pour l'œil non initié, la divergence est faussement d'ordre stylistique. Si l'objectif est de « poursuivre la tradition architecture classique de la City, utilisant des matériaux traditionnels tels que la pierre, la brique, la tuile, de l'ardoise et le cuivre⁷⁴⁷ », la réalité est différente. Il faut à ce titre souligner le flou qui entoure la question structurelle. L'analyse des plans des édifices révèle une construction presque systématique en poteaux-poutres selon un plan régulier à la façon des grilles développées par Mies van der Rohe ! La structure est dissimulée derrière des façades en maçonneries qui ne peuvent pas à elles-seules soutenir le poids de ces massifs et hauts édifices (jusqu'à sept étages) ; c'est ici le principe du revêtement ornemental tel que l'architecte-théoricien Gottfried Semper l'avait développé dans *Der Stil* (1860 [*Style in the technical and tectonic arts or, Practical aesthetics*, 2004 ; *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869*, 2007]).

L'approche stylistique induit de même une autre approche de l'aménagement paysager, puisque dorénavant ce n'est plus l'unité qui est recherchée, mais la diversité. La multiplicité des dessins des façades composites consiste en un grand déballage éclectique de type Beaux-Arts où les architectes jouent avec les points de vues et les échelles au « coin de la rue ». Au contraire de l'exemple précédent, celui de *Richmond Riverside* où l'architecte Quinlan Terry a cherché à intégrer les transformations à l'existant, les édifices proposés par l'équipe princière sont des variantes de l'architecture commerciale de l'époque victorienne, conformes à l'environnement historique de la City – « *traditional of classical commercial buildings*⁷⁴⁸ » ; ce qui induit, par la grande hauteur, le renouvellement des problématiques structurelles auxquelles furent confrontés les architectes de la fin du XIX^e siècle en maintenant l'apparence traditionnelle des façades porteuses en pierres de taille ou en briques. Cet éclectisme s'accorde pourtant difficilement au caractère unitaire de l'architecture classique de la cathédrale *St Paul*.

⁷⁴⁶ Voir le chapitre : « LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) » (p. 155-172).

⁷⁴⁷ Paternoster Associates, *Paternoster Square: the masterplan*, Opus cit. p. 25 : "To follow the City tradition of classical architecture, using traditional materials such as stone, brick, tile, slate and copper."

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 39-41.

Description des huit ensembles immobiliers proposés :

- **BUILDING GROUP 1** comporte deux façades éclectiques distinctes :
 - la première donnant sur la place centrale (*THE SQUARE*), signée par Terry Farrell & Compagny [ill.247], et inspirée par l'architecture d'Edwin Lutyens ;
 - la deuxième sur *Newgate Street* (qui délimite le site au nord), des architectes Sidell Gibson Partnership [ill.248], renvoie plus à l'esthétique des premiers immeubles commerciaux de la City ou de New York ou de Chicago dessinés par Henry Hobson Richardson ou Louis Sullivan.
- **BUILDING GROUP 1** est séparé du **BUILDING GROUP 2** par une galerie marchande : *IVY LANE ARCADE* (Terry Farrell & Compagny) [ill.249], dont les voûtes au style du gothique perpendiculaire rappellent celles de la *King's College Chapel* de Cambridge ou celles de *St Mary Aldermary* (1873) sur *Queen Victoria Street* dans la City.
- **BUILDING GROUP 2** reproduit la même dichotomie entre la place centrale (*THE SQUARE*) et *Newgate Street* :
 - la première composition de Robert Adam, Winchester Design (Architects Ltd) [ill.250] est une élévation classique tripartite, dont le troisième niveau, rythmé d'ordres colossaux, a été imaginé comme un écho à *St Paul*.
 - la façade sur *Newgate Street* de Terry Farrell & Compagny [ill.251] est une réminiscence de l'architecture néoclassique de la fin du XVIII^e siècle.
- **BUILDING GROUP 3** de Demetri Porphyrios Associates [ill.252] ferme la place centrale sur l'est. C'est un ensemble classique polychromique en brique et pierre, dont l'entrée principale est un portique dorique. La tour carrée en briques qui domine la place centrale couronnée par un temple grec miniature sans fronton. La façade sur *Panyer Alley* rappelle les élévations d'immeubles commerciaux de l'époque victorienne.
- **BUILDING GROUP 4** d'Allan Greenberg [ill.253], au sud, bordant *Churchyard*, est quant à lui inspiré de l'architecture domestique géorgienne en brique et pierre, dont le jeu de composition rappelle le contraste entre la pierre lumineuse de la cathédrale et de *Chapter House* édifiée en 1712 par Christopher Wren, seul vestige du quartier ancien bombardé.
- **BUILDING GROUP 5** encadre cet édifice, lequel se voit donc privé d'une façade sur la place centrale (*THE SQUARE*). Proposé par John Simpson & Partners sous la forme d'un « U » [ill.254], le complexe immobilier, assez sobre, est articulé à la place par une avancée à arcade qui s'apparente à une loggia et abrite les escalators qui donnent accès à la galerie commerciale souterraine (*Shopping Avenue*). Un pavillon, lui-même ouvert d'arcades au rez-de-chaussée, ponctue et accentue la perspective courbe du *Churchyard* qui est bordé par un jardin fermé par des grilles traditionnelles en fer forgé le long de la cathédrale ; cette articulation crée un effet pittoresque. À terme, l'équipe

prévoit de prolonger l'axe par un nouvel ensemble immobilier hors programme initial (*The Planning Application Site de la City of London Corporation* a acté la conservation l'immeuble *Juxon House* de William Graham Holford) qui ceinture le parvis de la cathédrale par un axe courbe. Cette réédification permettra de créer une allée réunissant la place centrale au parvis.

- En jonction de ces deux derniers édifices, l'équipe propose de placer *The Temple Bar* (1672) de Christopher Wren [ill.255] qui avait été remonté sur *Fleet Street* en 1878 pour finalement être transporté à *Theobalds Park* en 1888 (nord de Londres) ; cette idée est reprise de la proposition d'Arup associates au concours de 1987.
- *BUILDING GROUP 6* d'Hammond Beeby & Babka [ill.256] (à l'arrière de *Juxon House* et fermant ainsi la future place sur l'ouest) est un massif bloc néoclassique en pierre proche de l'architecture d'Edwin Lutyens. Ultérieurement, l'équipe prévoit de fermer l'extrémité nord-ouest du site – *The Sudbury Site* – par un nouvel ensemble similaire, mais l'opération demeure hors programme à ce stade.
- À l'autre extrémité, l'axe de *Paternoster Row* qui s'échappe de la nouvelle place entre les *BUILDING GROUP 3* et *BUILDING GROUP 4* pour se raccorder à *Cheapside (Street)* se trouve bordée à son extrémité est par deux ensembles :
 - *BUILDING GROUP 7* au sud de Quinlan Terry [ill.257], un exemple du *classicism revival* dont cet architecte est le spécialiste, ses élévations superposant deux ordres colossaux corinthiens dans la plus pure tradition britannique du XVIII^e siècle
 - *BUILDING GROUP 8* au nord d'Hammond Beeby & Babka [ill.258], un ensemble qui joue sur le caractère centrifuge du carrefour entre *Cheapside* et *Newgate Street*, et qui s'apparente à un édifice édilitaire d'angle de l'âge victorien, abritant en rez-de-chaussée une entrée monumentale pour *St Paul Underground Station* et la galerie commerciale souterraine (*Shopping Avenue*).

La place centrale du complexe – *THE SQUARE* (cœur du futur quartier) – offre donc au piéton une agora bordée d'éléments disparates. De forme triangulaire, le nouvel espace public est projetée avec, en son centre, *THE LOWER COURT* [ill.259] (qui correspond à l'entrée de la galerie commerciale souterraine à laquelle on accède par un monumental escalier), bordée par la loggia du *BUILDING GROUP 5* [ill.260] au sud, par un petit temple grec au nord (qui abrite un ascenseur) et par un pavillon à l'est, destiné à devenir un local commercial et parodie du *Banqueting House* (1619-22) de l'architecture d'Inigo Jones, à *Whitehall*.

Au premier regard, le *Paternoster Square* princier s'apparente donc à une « vision » traditionnelle de la ville, mais il résulte surtout d'un compromis avec le réel, puisque la tradition classique est adaptée aux impératifs constructifs contemporains. Demeure l'apparence d'un assemblage de références historicistes disparates, assemblage de circonstance au nom de la diversité. Ce qui ne permet pas de garantir l'approche contextuelle sous-tendue par le

programme. La cathédrale apparaît comme pressée par une accolade d'immeubles commerciaux qui transforment la place centrale (*THE SQUARE*) exiguë, en entrée de centre commercial.

La densification du site conduit à une disparition de l'espace public au profit d'espaces semi-privés qui n'ont de générosité que leur caractère marchand. On perçoit ici la divergence d'approche avec celle initiée par Quinlan Terry, qui aspire à renouer avec la simplicité de la tradition ; une tradition qui se voit mise au service de la seule monumentalisation et densification. C'est aussi ce qui explique au final les distances prises par Quinlan Terry avec l'opération et révèle l'importance des orientations de l'architecte en chef, Terry Farrell.

L'ambition première de renouer avec l'artisanat est de même rhétorique puisque une telle opération implique une industrialisation des matériaux ou des ornements, et d'opter pour la dissimulation de la réalité constructive, tout comme le faisaient les architectes de la fin du XIX^e siècle. L'opération projetée est en ce sens plus proche du post-modernisme et de l'éclectisme radical de Jencks que de la culture classique de l'architecture.

The Paternoster Square princier, comme parodie, va dès lors être rapidement relégué au rang d'utopie, vivement critiqué dans la presse spécialisée⁷⁴⁹ ; en juin 1991, *The Royal Fine Art Commission* (présidée alors par le baron St John of Fawsley, ancien secrétaire d'État pour les Arts de Margaret Thatcher) rend un avis défavorable, déplorant que le projet ne « fasse pas partie d'un véritable plan global visant à fournir un cadre approprié pour St Paul », jugeant que « le forum central proposé est très décevant et qu'il sera sûrement un espace sombre, lugubre et morne, avec son méli-mélo de temples à et de loggias qui s'accumulent dans une sorte de "mauvais Disneyland" » ; que le « plan dense surexploite le site » en inscrivant « une trop stricte ségrégation entre les piétons et la circulation », ne parvenant « pas à rétablir un ordre normal de la vie de la rue ». Et de conclure quant à au style architectural classique en lui-même, qu'« il s'agit d'un regrettable "retour" au néo-classique et au néobaroque des trente premières années de ce siècle⁷⁵⁰ ».

⁷⁴⁹ Voir : Adrian Barrick, "Paternoster hit by design rivals" *BD* (1991) ♦ Jeremy Melvin, "A sideways look at St Paul's" *BD* (1991) ♦ Amanda Baillieu, "Paternoster Square unveiled at last" *BD* (1991) ♦ Neal Morris, and Dan Cruickshank, "The unveiling of Paternoster" *AJ* (1991) ♦ Sandra MacPherson, and Martin Spring, "Paternoster 'just wallpaper', says planner" *Building* (1991) ♦ Paul Finch, "History vacuum" *BD* (1991) ♦ "Owners in row over St Paul's sightlines" *BD* (1991) ♦ "Paternoster snare; Architects for alterations: Rolfe Judd (Proposed redevelopment that differs from the Terry Farrell & Company masterplan)" *AJ* (1991) ♦ "Monuments to mammon" *AJ* (1991) ♦ "Paternoster past master" *AJ* (1991) ♦ Kester Rattenbury, "Paternoster viewpoint 'impossible'" *BD* (1991) ♦ Michael Manser, "My plan for Paternoster (Reviews the Paternoster exhibition and questions the medieval plan)" *BD* (1991) ♦ "Georgians say best buildings 'got away'" *BD* (1991) ♦ "RFAC attacks Paternoster 'Disneyland'" *AJ* (1991) ♦ "Paternoster is 'gravely disappointing' RFAC" *BD* (1991).

⁷⁵⁰ "RFAC attacks Paternoster 'Disneyland'" *AJ*, vol. 193, no. 26, 1991 June 26, p. 10 : "Royal Fine Art Commission's verdict (chairman Lord St John of Fawsley) 'deplored' the fact that Simpson's masterplan is not part of a genuinely comprehensive plan to provide a proper setting for St Paul's. The proposed centrepiece square itself is a 'grave disappointment' likely to be 'a dark, dank and dreary space' with a clutter of temples and loggias that add up to an 'unpleasant Disneyland'. The scheme is a dense overdevelopment; it is too rigidly

Malgré l'aval qui sera donné par *The City of London Corporation*, les critiques ne vont cesser, dans les années suivantes, d'attaquer le projet⁷⁵¹, conduisant de fait le secrétaire d'État à l'Environnement Michael Heseltine et le DOE (*Department of Environment*) à émettre un avis défavorable et de demander à l'équipe une révision qui garantisse l'unité du programme⁷⁵². Face à l'enlisement de la situation, au cours de l'année 1995, Mitsubshi Estates Corporation, devenu le seul propriétaire du site⁷⁵³, se désengage finalement du programme⁷⁵⁴, se tournant alors, pour débloquer la situation, vers un nouvel architecte : William Whitfield.

segregated between pedestrians and traffic; it fails to restore a normal pattern of street life. As for the Classical architecture itself, it is a regrettable 'harking back' to the neo-Classical and neo-Baroque of the first 30 years of the century."

⁷⁵¹ Voir : Karen Salmon, "New scheme for London site" *Architecture (AIA)* (1991) ♦ Martin Pawley, "Paternoster and Palumbo – a tale of two schemes" *Building* (1991) ♦ Adrian Barrick, "Paternoster development snagged on Temple Bar; St Paul's voices its concern" *BD* (1991) ♦ Amanda Baillieu, "Tale of the Prince and Mr Simpson" *BD* (1991) ♦ "Paternoster alternative" *BD* (1991) ♦ "Paternoster gets public support" *BD* (1991) ♦ "Paternoster site-owner objects" *BD* (1991) ♦ Abby Bussell, "Paternoster Square master plan unveiled" *Progressive architecture* (1991) ♦ Nicholas Penny, "Paternoster Square" *AA files* (1991) ♦ Adrian Barrick, "Paternoster hits first City hurdle" *BD* (1991) ♦ "Paterno-no (Report on a special meeting of the Corporation of London's planning and communications committee discussing the Paternoster Square schème)" *AJ* (1991) ♦ Adrian Barrick, "Farrell plan is 'unacceptable'" *Building* (1991) ♦ Amanda Baillieu, "Pressure to tone down Paternoster intensifies" *BD* (1991) ♦ Dan Cruickshank, and others, *AJ. Special issue. Capital ideas* (1991) ♦ Derek Keene, and others, "Past and future in the shadow of St Paul's" *London journal* (1991) ♦ Tracy Metz, "Farrell and Krier plan a kinder, gentler England" *Architectural record* (1992) ♦ "Changes ordered to Paternoster plans (Due to criticisms by the City of London Corporation)" *Building* (1992) ♦ Amanda Baillieu, and Giles Barrie, "Paternoster bombshell (Michael Heseltine has called in the planning application for Paternoster Square)" *BD* (1992).

⁷⁵² Voir : "Heseltine demands Paternoster unity" *Building* (1992) ♦ Adrian Barrick, "Paternoster developer to withdraw plans" *Building* (1992) ♦ Giles Barrie, "Paternoster developers set to scale down scheme" *BD* (1992) ♦ "DOE retreats on Paternoster inquiry" *Building* (1992) ♦ Naomi Stungo, "Paternoster redesign unveiled" *Building* (1992) ♦ "Paternoster seeks an official nod" *Building* (1992) ♦ Tim Anstey, "Urban guerrilla" *BD* (1992) ♦ "High hopes for approval of Farrell's Paternoster Square II" *Building* (1992) ♦ "Paternoster revisions submitted" *BD* (1992) ♦ "Paternoster planning challenged" *BD* (1992) ♦ "Paternoster countdown" *BD* (1992) ♦ "Revised Paternoster scheme crosses first planning hurdle" *Building* (1992) ♦ Giles Barrie, "Paternoster approved as RFAC calls for inquiry" *BD* (1992) ♦ "City approves Paternoster scheme" *AJ* (1992) ♦ "Paternoster decision by Christmas" *BD* (1992).

⁷⁵³ Le site a connu, de 1987 à 1995, plusieurs propriétaires, dont Mountleigh jusqu'en 1988, puis les promoteurs Diego Cisneros, Greycoat, Park Tower et, enfin, Mitsubishi Estate Company ; c'est ce dernier groupe financier qui devient l'unique propriétaire du site en 1995 et, donc, le maître d'ouvrage.

⁷⁵⁴ Voir : "DoE freezes revised Paternoster proposal" *BD* (1995) ♦ Amanda Baillieu, "St Paul's reads chapter and verse to Paternoster developer" *AJ* (1995) ♦ James Fisher, "City urges rethink for neoclassic Paternoster" *BD* (1995) ♦ "Thumbs down from City for Prince's dream of Paternoster" *AJ* (1995).

• Le compromis de Cambridge :
la cité mémorielle de William Whitfield (1996-2003)

The compromise of Cambridge: the memorial city of William Whitfield (1996-2003)

William Whitfield est un architecte spécialiste du patrimoine et inspecteur de la cathédrale St Paul (« *Surveyor to the Fabric*⁷⁵⁵ »). Dès 1987, dans le cadre du premier concours pour le réaménagement de Paternoster Square remporté par Arup Associates, son expertise technique l’a conduit à siéger comme juge assesseur. Face au blocage de la situation, Mitsubshi Estates Corporation, promoteurs pour le réaménagement de *Paternoster Square*, ont donc choisi de mandater donc un architecte plus consensuel.

William Whitfield est « presque » inconnu du grand public, mais représente le parti d’un compromis entre tradition et modernité. Il s’est particulièrement illustré pour la réhabilitation de la bibliothèque de l’université de Glasgow (1963-68) [ill.261], une transformation qui s’inscrit dans la lignée du travail de l’architecte américain Louis I. Kahn dont sont redéveloppées les logiques fonctionnelles des espaces servis et des espaces servants⁷⁵⁶. Whitfield y redéveloppe le principe pour les tours en béton de sa bibliothèque qui deviennent, par là même, des repères plastiques monumentaux et symboliques évoquant l’architecture d’une forteresse médiévale ou les tours fortifiées de San Gimignano près de Florence.

Cette démarche est de même reconduite pour la réhabilitation de l’*Institute of Chartered Accountants* de Londres (1964-70) [ill.262] ; Whitfield témoigne en ces termes de son amour pour la matérialité des surfaces : « Les structures militaires médiévales et de la Renaissance, en particulier, m’ont toujours captivé : de grands espaces de pierre nue, de briquetage, de glacis, de murs bosselés... Mon travail est ainsi passé par sa phase ‘New Brutalism’. Mais, ce n’est pas vraiment le béton préfabriqué qui est venu à moi ; j’ai préféré travaillé *in situ*. Finalement, pour

⁷⁵⁵ Administrateur et architecte en charge de la conservation du monument, responsable de l’entretien et des restaurations, expert technique, légalement responsable des aménagements urbanistiques et architecturaux dans l’environnement immédiat de l’édifice.

⁷⁵⁶ Voir : Michael Webb, *Architecture in Britain Today* (1969), p. 208-211 ♦ Sir William Whitfield in a conversation with Patrick Nuttgens, “A Warehouse for Books”: Glasgow University Library” *Rebuilding Scotland: The Postwar Vision 1945-75* (1997), p. 140-144.

l'Institut des Comptables Agréés à Londres, j'ai supprimé le béton externe de mon mode de travail ; mais j'ai toujours senti le besoin d'exprimer architecturalement la matérialité de la construction⁷⁵⁷. »

En 1981, la réhabilitation de la galerie d'art de l'université de Glasgow – *The Hunterian Art Gallery* (1981) [ill.263] – va diriger pour la première fois l'intérêt des media pour le travail de cet architecte, des media qui choisissent pourtant de critiquer⁷⁵⁸ l'extension brutaliste de la bibliothèque qui associe le remontage de la façade de la maison détruite de l'architecte Charles Rennie Mackintosh (principal représentant de l'Art nouveau en Écosse et acteur des Arts & Crafts), visible de l'extérieur par le biais d'une fenestration.

Toutefois, l'architecte séduit le milieu institutionnel. En 1989, William Whitfield se voit attribuer une forme de reconnaissance avec la construction du ministère de la santé à Londres – *Richmond House* (1987-89) [ill.264] : « Cette composition est certainement une des meilleures réalisations architecturales de notre temps⁷⁵⁹. »

Richmond House s'intègre effectivement avec justesse au contexte architectural de *Richmond Terrace*, en reprenant à son compte les jeux chromatiques de la modénature en brique de l'ancien *New Scotland Yard* de Norman Shaw (1887-1906) [ill.265], renouant avec l'esthétique architecturale tudorienne empruntée à la physionomie de l'entrée de *The Basse Court* d'*Hampton Court Palace* [ill.266] qui rappelle l'architecture du palais royal de *Whitehall* de *Westminster* anciennement sur le dit site.

En février 1996, après avoir un an de réflexion sur la problématique de la planification de *Paternoster Square*, William Whitfield communique donc enfin sur sa démarche⁷⁶⁰, dans les

⁷⁵⁷ William Whitfield in Miles Glendinning [ed.], *Rebuilding Scotland: the postwar vision, 1945-1975*, Opus cit. : "Medieval and Renaissance military structures, especially, have always enthralled me: great areas of blank stone, brickwork, glaci, battered walls... I went through a New Brutalist period: precast concrete didn't really appeal to me, I preferred in-situ. Eventually, at the Institute of Chartered Accountants in London, I got external concrete out of my system; but I've always felt the need to express the constructional material."

⁷⁵⁸ Voir par exemple les critiques : "Mackintosh within a brutalistic shell. The opening of the Mackintosh permanent exhibition at the Hunterian Gallery" *BD*, no. 564, 1981 Oct 2, p. 16-17 : "That Mackintosh finds himself in 1960s Brutalism is perhaps a comment, albeit unwitting, on how and where the modern movement went wrong" ♦ "Mackintosh reborn; Architects of extension: Whitfield Partners" *AJ* (1981) ♦ Peter Davey, "Mackintosh re-awakened. Reconstruction of Charles Rennie Mackintosh's own house, Hillhead, Glasgow in the Hunterian Art Gallery; Architects for reconstruction: Whitfield Partners" *AR* (1982).

⁷⁵⁹ Voir : Martin Spring, "Modernists honoured in RIBA national architecture awards" *Building* (1990) ♦ Ruth Owens, "RIBA repeats" *AJ* (1990) ♦ Maxwell Hutchinson, Kenneth Murta, and others, "RIBA Awards 1989" *RIBA Journal*, vol. 97, no. 1, 1990 Jan., p. 25-93 (*Richmond House*, 79 *Whitehall*, Whitfield Partners, p. 53-54) : "This composition has to be one of the very best architectural achievements of our time".

⁷⁶⁰ Voir : James Fisher, "Prince keen to sound out Paternoster architect; New masterplanner: Sir William Whitfield" *BD* (1996) ♦ Elaine Knutt, "Prince to meet Paternoster architect (Sir William Whitfield likely to be summoned to discuss masterplan)" *Building* (1996) ♦ James Fisher, "New cat among the Paternoster pigeons; Architects: Damond Lock Grabowski & Partners" *BD* (1996) ♦ James Fisher, "Whitfield slims down shopping at Paternoster" *BD* (1996) ♦ Demetrios Matheou, "What's right for St Paul's (Sir William Whitfield, once

colonnes de l'*Architects' Journal* pour annoncer son intention de totalement repenser le projet par le dépassement de la problématique stylistique qui a contribué à rendre clivant tout débat sur l'intégration de la nouvelle planification comme environnement immédiat de la cathédrale : « La chose importante dans l'architecture c'est qu'elle fasse partie d'une communauté... si vous avez une construction dominant le site, comme St Paul, vous devez la reconnaître, mais cela ne signifie pas que vous soyez contraint à faire du pastiche⁷⁶¹. » Whitfield juge particulièrement inappropriée l'ancien plan de l'équipe princière qu'il compare à une *mégastructure historiciste*.

La nouvelle équipe d'architectes réunie n'admet aucune personnalité de l'ancienne équipe princière, ceux-ci ne semblant pas être prêt à s'engager sur la voie du compromis esthétique ou toute autre solution que l'historicisme. William Whitfield en tant que « *masterplanner* » responsable de la planification réunit donc de nouveaux acteurs, les architectes Sheppard Robson, Sidell Gibson, Rolfe Judd, Richard MacCormac, Bob Allies & Graham Morrison et Eric Parry, dont les quatre dernières personnalités sont attachée à l'école de Cambridge⁷⁶² qui promeut un modernisme modéré et adapté.

À la fin de l'année 1997, l'équipe rend publique sa proposition⁷⁶³ pour un programme de 70000m². Suite à l'adhésion des partis, suivent rapidement les autorisations administratives de

Surveyor to the Fabric of the Cathedral, has been appointed to devise a masterplan for Paternoster Square)" *AJ* (1996) ♦ Kenneth Powell, "The curse of Paternoster Square (Every effort to produce a scheme for this prime City site seems to end in failure. So what has gone wrong, and what does the future hold?)" *AJ* (1996) ♦ Paul Finch, "Paternoster debate reminds us of what we are missing" *AJ* (1996) ♦ Paul Finch, "City forum debates the future of Paternoster Square" *AJ* (1996) ♦ Amanda Baillieu, "Developers consult prince over Paternoster Square; Masterplanner: Sir William Whitfield" *AJ* (1996) ♦ Gavin Stamp, "Paternoster Square revisited (Nicholas Hawksmoor's 'piazza' plan for St Paul's Cathedral, combining the formal and picturesque, has lessons for changes now being planned)" *AJ* (1996) ♦ "Architects named for Paternoster scheme; Masterplanner: Sir William Whitfield" *Building* (1996) ♦ James Fisher, "Whitfield set to submit Paternoster application" *BD* (1996) ♦ Amanda Baillieu, "Four chosen to work with Whitfield on Paternoster" *AJ* (1996) ♦ Brian Hanson, "Reassessment at Paternoster (The Prince of Wales's intervention in the Paternoster Square competition has been partly overturned – and its final likely effects are far from clear)" *AJ* (1996).

⁷⁶¹ Amanda Baillieu, "Whitfield says Paternoster scheme is 'inappropriate'" *AJ*, vol. 203, no. 5, 1996 Feb. 8, p. 14 : "The important thing in architecture is it's only part of a community... if you have a building dominating the site like St Paul's you have to acknowledge it's there, but that doesn't mean you have to play costume architecture."

⁷⁶² L'initiative d'enseignement de l'architecture à l'université de Cambridge revient à Charles Waldstein et remonte à 1904, même si l'enseignement ne devient effectif qu'en 1912. L'école fonde une approche combinant l'architecture à l'histoire de l'art. Un changement décisif est advenu avec l'arrivée de Leslie Martin en tant que directeur de l'école en 1956, qui introduisit le modernisme comme modèle dominant, tout en orientant celui-ci sur les problématiques régionalistes selon l'approche scandinave. En 1958, il est l'un des instigateurs de la conférence d'Oxford qui ont conduit à la réforme radicale de l'enseignement architectural britannique. Voir sur le sujet : Tom Holbrook, *Compendium : the work of the University of Cambridge Department of Architecture* (2006) ♦ Jeremy Melvin, "Exhibition. Compendium: the work of the University of Cambridge Department of Architecture" *AJ* (2006) ♦ "Cambridge crop" *RIBA journal* (2006) ♦ Mario Kruger, "Architectural practice, education and research: on learning from Cambridge" *Docomomo journal* (2013).

⁷⁶³ Voir : Francesco Guerrera, "Design row delays Paternoster project" *Building* (1997) ♦ "Paternoster plans hit a new delay" *BD* (1997) ♦ David Taylor, "Foster's streamlined tower is set for inquiry... as City braces itself for

chantier. Les travaux débutent en juin 1999 par la destruction de l'ensemble immobilier de William Holford édifié dans la décennie 1960, et la reconstruction de s'achever au printemps 2003.

Le nouveau programme conserve le principe d'une « place centrale » mais n'incorpore plus de centre commercial souterrain. Le plan s'avère en outre beaucoup plus lisible que celui de l'équipe princièrre, moins rigide, offrant plus de surface aux espaces publics extérieurs [ill.267] qui avaient été contraints dans le projet initial à moins de 30% de la superficie totale.

L'approche paysagère, voire pittoresque de l'aménagement volumétrique des immeubles qui encadre cette place est maintenue ; la place devient trapézoïdale comme s'il fallait donner l'impression d'un urbanisme à l'ancienne (voire médiéval, à la façon dont Camilo Sitte l'y invitait dans *L'art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques*), une place presque close sur elle même et délimitée par des édifices aux façades variées et donc désaxées. L'ensemble piétonnier trouve sa cohérence et son unité par un tracé au sol d'un dallage rayonnant à partir d'une colonne corinthienne monumentale en pierre de Portland de vingt-trois mètres de haut, surmontée d'un pot à feu en cuivre doré, dont le piédestal hexagonal a été aménagé d'assises intégrées [ill.268] – le piédestal sert de puits de ventilation pour la voirie qui traverse le site et le parking souterrains. La colonne devient le « centre de gravité de la nouvelle place sans pour autant lui dicter sa logique d'organisation spatiale ; aucun élément ne se voit aligné sur ce repère, ce qui confère l'impression d'un espace ouvert et multidirectionnel.

La colonne est de même un élément mémoriel, dont la symbolique joue avec l'illusion d'un vestige de l'ancien *Paternoster Square* : le pot à feu avec sa flamme rappellerait le souvenir des deux catastrophes qui réduisirent le site en cendres, le Grand Incendie de 1666 et le *Blitz* de la Seconde Guerre mondiale. L'ordre corinthien est un rappel du portique de la cathédrale médiévale conçu vers 1630 par Inigo Jones [ill.269], le père de l'architecture classique anglaise ; ce portique, dont seuls des dessins sont conservés, a disparu en 1666 (bien que déjà lourdement et préalablement endommagé durant la guerre civile de 1642-48).

D'un point de vue esthétique, aucune façade entourant la place n'est similaire à une autre et l'ensemble témoigne d'une grande diversité, une diversité qui ne se limite pas aux variations entre le vernaculaire et le langage classique de l'architecture. Il n'est plus question de rejeter les expressions architecturales modernes. Différentes esthétiques cohabitent comme si le quartier avait été construit par morceaux et collages, ou par effet « phasages », les différentes équipes d'architectes en charge des sept parcelles à bâtir ayant proposé non pas un ensemble

Paternoster application" *AJ* (1997) ♦ Martin Spring, "Paternoster goes before City planners" *Building* (1997) ♦ Isabel Allen, "Paternoster Square: third time lucky with Whitfield masterplan?" *AJ* (1997) ♦ James Fisher, "Squaring up to a place in history" *BD* (1997) ♦ Martin Spring, "Latest Paternoster plan finds favour" *Building* (1997) ♦ "Bovis and Stanhope tipped for Paternoster; Architects: Rolfe Judd" *Building* (1998) ♦ Adam Mornement, "Piece-meal approach at Paternoster" *World architecture* (1998) ♦ Edwin Heathcote, "Paternoster Square masterplan" *Church building* (1998) ♦ "The end of the affair; Masterplanners: Whitfield Partners" *RIBA journal* (2001).

unifié par un style rigoureux, mais une sorte de patchwork variant considérablement les matériaux (tantôt revêtement de brique, tantôt de béton, tantôt de pierres reconstituées, tantôt les trois mêlés).

Le programme s'éloigne ainsi esthétiquement du modèle culturaliste pittoresque le plus radical, celui des traditionalistes, pour renouer avec l'art du *Townscape*. Tel que Gordon Cullen l'avait établi en 1961, la planification devient ici un « *art of relationship* » visant à mettre en relation les différents composants du paysage urbain.

On retrouve développé des effets caractéristiques du *Townscape* : l'idée de l'encerclement architectural de l'espace public qui, même circonscrit, n'en demeurent pas moins ouvert (*Enclosure*) ; un espace scénographique où l'organisation de l'ensemble bâti est déterminée par un élément focal (*Focal point*), le dôme de *St Paul* et le parvis de la cathédrale auquel on accède par la porte monumentale – *The Temple Bar* [ill.270]. Cette arche dessinée en 1672 par Christopher Wren et élevée sur *Fleet Street*, s'est vue réédifiée sur le site de *Paternoster Square* alors qu'elle se trouvait à l'état d'abandon dans une propriété au nord de Londres (grâce au financement du « Temple Bar Trust » et plusieurs associations commerciales de la City – « City Livery Companies »). À ses côtés, se trouve un petit pavillon de brique – « *The Paternoster Lodge* » (No. 2 *Paternoster Square* de William Whitfield et Sheppard Robson) – sorte de maison marchande du « Londres classique » (ou peut-être inspiré des constructions de faubourg de la révolution industrielle) [ill.271] : elle assure le lien avec le seul vestige du quartier qui a subsisté aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale (de Wren de surcroît), *The Chapter House* [ill.272].

Ces miniatures architecturales, qui servent la jonction entre la place centrale de *Paternoster* et le parvis de la cathédrale, deviennent des éléments pittoresques qui créent un effet de vue en profondeur et participent du rapport phénoménologique que propose l'architecte au parcours piétonnier. Ces trois ensembles forment les « décors » d'un fond de scène théâtral dominé par le dôme de *St Paul* ; la scène se lit particulièrement depuis la place centrale où domine le monument-colonne et le tracé dallé rayonnant – elle s'apparente dès lors aux élévations des « Cités idéales » peintes à la fin du XV^e siècle, le panneau dit d'Urbino⁷⁶⁴ ou de Baltimore⁷⁶⁵ [ill.273], voire évoque la logique spatiale la place du Capitole à Rome dessinée par Michel-Ange [ill.274]. Cet ensemble scénographique peut aussi s'interpréter comme une allégeance à l'œuvre de Wren, Whitfield renouant ici avec le modèle urbanistique abandonné (ou du moins l'esprit de l'âge baroque) qu'avait promu Wren pour la reconstruction de la City⁷⁶⁶ au lendemain du Grand Incendie de Londres en 1666 [ill.275].

⁷⁶⁴ *Cité Idéale* (vers 1470) peinture supposée de Piero della Francesca, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

⁷⁶⁵ *Cité Idéale* (fin du XV^e siècle) peinture supposée de Pinturicchio ou Laurana, Baltimore Museum of Art.

⁷⁶⁶ Voir : Thomas F. Reddaway, *The Rebuilding of London after the Great Fire* (1940) ♦ Adrian Tiniswood, *By Permission of Heaven: The Story of the Great Fire of London* (2003) ♦ [same author] *His Invention So Fertile: A Life of Christopher Wren* (2001).

Le traitement du parvis de la cathédrale s'appuie sur le tracé convexe du *Churchyard* que souligne *The Juxon House* [ill.276] (édifiée par William Whitfield et Sidell Gibson), un édifice qui épouse le parvis semi-circulaire en tentant une alliance stylistique, par l'usage de la pierre de Portland agrafée et le déploiement d'un langage classique, rythmé par d'avant-corps en décrochement jouant avec des couronnements interposés de silhouettes de temples néoclassiques... au pied d'une galerie marchande. Quoique *The Juxon House* apporte une « monumentalité de ton » et non une « monumentalité intégrée », c'est certainement l'édifice du nouveau quartier qui est le plus « empâté ». C'est un pur exercice d'un « style néo-Ledoux » proche de la démarche sous-tendue par le « post-modernisme ». Néanmoins, cet exercice étant le seul du genre sur l'ensemble des sept nouveaux édifices du quartier, on se devra de considérer *Juxon House* comme un style mobilisé parce qu'en accord avec l'architecture classique de *St Paul*.

Le nouveau quartier ne manque toutefois pas d'embrasser des esthétiques de toutes les époques. Les façades sur la place centrale de *Paternoster*, en particulier *The Warwick Court* [ill.277] (initialement édifié pour le groupe financier Goldman Sachs par MacCormac Jamieson Prichard) qui réinterprète l'esthétique des pans de bois traditionnels et des bow-windows anglais dans une technicité moderniste, inspirée de la façade de bureaux de la *Piazza Meda* à Milan (1958-69) [ill.278] d'Ernesto Nathan Rogers, ou de la brutaliste *Albert Sloman Library* de l'université de Essex (1964-67) [ill.279] par Kenneth Capon for Architects Co-Partnership. Les rez-de-chaussée sont quant à eux formés de portiques de l'ordre dorique intercalés avec de massifs piliers en pierre qui semblent nous ramener aux ordonnancements des palais de la place du Capitole dessinée par Michel-Ange.

Ironie, contraste, théâtralité... tels ne sont pas les visages du « post-modernisme anglais » mais ceux d'une approche fondamentalement anglaise. Le *Paternoster Square* de Whitfield n'est en rien un exercice de style, mais une compilation d'images disparates qui créent un paysage urbain. Et il ne s'agit nullement de se positionner idéologiquement par rapport à l'histoire ou le modernisme puisqu'ici, des icônes du langage moderne sont aussi mobilisées, comme *No. 10 Paternoster Square* (Eric Parry et Sheppard Robson) [ill.280], siège du « *London Stock Exchange* », immeuble qui semble s'inspirer de l'icône du mouvement rationaliste italien des années 1930, la *Casa del Fascio* de Giuseppe Terragni (1932-36) [ill.281] à Côme.

Paradoxalement, court tout au long de son rez-de-chaussée, un portique dorique simplifié (voire simulé) qui structure de fait le paysage nord de la place autant qu'il la ferme monumentalement comme un fond de scène pour le piéton arrivé du côté de *Temple Bar*. Ce piéton voit ce portique se développer comme pour diriger vers les deux angles du *No. 10 Paternoster Square* (sur *Rose Street* et *Paternoster Row*). L'effet du dallage rayonnant autour du monument-colonne désaxé produit de même une dynamique spatiale qui invite à pénétrer jusque dans les rues adjacentes qui innervent la place.

La scène se voit couronné à l'est par *No. 1 Paternoster Row* de Whitfield & Sidell Gibson [ill.282], lequel évoque l'architecture vernaculaire des villes de la Toscane sans pour autant être

un pastiche nostalgique. C'est la mythique rue de *Paternoster Row* qui se faufile entre No. 10 *Paternoster Square* et No. 1 *Paternoster Row* et invite à pénétrer dans un tissu plus resserré, organisé par le croisement de deux petites rues se recoupant pour ainsi former quatre parcelles. La rue perpendiculaire – *Queen Head passage* [ill.283] – est dans l'axe du portail nord de la cathédrale. L'îlot sud-est se voit occupé par un immeuble commercial (*Paternoster House*), réplique de celui en brique voisin, côté place (No. 1 *Paternoster Row*). L'immeuble qui occupe l'îlot nord-est (*St Martin's Court*), conçu par Allies and Morrison, est un édifice sobre aux lignes contemporaines et paré de pierre agrafées.

Sur les côtés extérieurs du nouveau quartier [ill.284] – déterminé dans son périmètre par *Warwick Lane* (à l'ouest), *Newgate Street* (au nord) et le carrefour de *Cheapside* (à l'est) – c'est le langage moderne de l'architecture qui domine, une architecture rationnelle qui marie la tradition par le choix de matériaux nobles comme la pierre de taille agrafée. Ces façades plus anodines et fonctionnelles, donnent l'impression que le nouveau quartier de *Paternoster Square* s'ancre de la modernité de son époque, gardant en son cœur, tout autour de la place centrale et de la cathédrale l'émotion d'une scénographie qui multiplie les points de vue pittoresque et les réinterprétations de modèles extraits de l'histoire de l'architecture.

Le *Paternoster Square* de William Whitfield transmet donc un message : un hommage non pas au seul Christopher Wren mais aussi à la civilisation italienne et sa réinterprétation britannique. Il n'y a pas de discrimination historique entre le langage classique et le langage moderne. Et c'est bien là toute l'originalité du nouveau quartier, de ne pas se cristalliser stylistiquement sur une seule et même vision de l'héritage architectural italien : tout l'esprit de la « cité mémorielle⁷⁶⁷ » cher au néo-rationaliste Aldo Rossi s'exprime – la ville comme corps urbain stratifié, perçue comme un environnement culturel façonné au travers de l'histoire, dans lequel les processus de la modernisation sont cumulatifs.

La disparité et l'hétérogénéité qui accompagnent le contraste des assemblages formels et stylistiques, ne permettent pas de caractériser si rapidement *Paternoster Square* comme étant une œuvre post-moderniste. *Paternoster Square* établit un dialogue avec le passé sans discriminer, ou trier, pour inviter à découvrir des hybridations fécondes et paysagères.

Alliant classicisme et modernisme, vernaculaire et architecture savante, sans concéder totalement à l'acte parodique, le nouveau *Paternoster Square* se trouve à l'antithèse de toute radicalité idéologique. Le quartier constitue, pour Londres, l'illustration la plus aboutie de l'influence de la pensée d'Aldo Rossi, un des principaux acteurs de la *Tendenza* italienne⁷⁶⁸.

⁷⁶⁷ Voir : Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville* (2001 [*L'architettura della città*, 1966 ; *L'Architecture de la ville*, 1981 ; *The architecture of the city*, 1982]).

⁷⁶⁸ Le néo-rationalisme italien confondu avec le terme de « *Tendenza* » est un école qui prône un retour au formalisme historiciste pour rompre avec les dogmes et les formes des avant-gardes véhiculés par le style international, ceci pour conceptualiser une nouvelle relation à la ville et à l'architecture. Avant de constituer un mouvement dont le chef de file sera Aldo Rossi, la *Tendenza* va d'abord se formaliser à travers des écrits publiés par les revues spécialisées comme *Casabella continuità* (dirigée de 1953 à 1965 par l'architecte Ernesto

Le processus créatif développé par Whitfield n'est en rien négateur de l'esthétique moderniste qu'il contextualise sur le principe de l'héritage : William Whitfield eut, par exemple, à cœur de conserver la mémoire du lieu en intégrant un fragment de l'ancien *Paternoster Square* de William Holford, *The No. 5 Cheapside* [ill.285], résolument contextuel, puisque William Holford avait ici travaillé sur le principe de l'analogie formelle en prenant pour modèle le baptistère Saint-Jean de Florence (XII^e siècle) – No. 5 Cheapside est actuellement en cours de reconstruction (par Rolfe Judd / AMSPROP) [ill.286] ce qui va dénaturer le parti pris initial.

La sculpture contemporaine trouve de même toute sa place. On peut certes critiquer le cliché du cadran solaire « *Noon-Mark* » [ill.287] (à l'angle sud-ouest de la façade du 10 *Paternoster Square* donnant sur la place centrale et *Rose Street*) conçu par Lida Cardozo Kindersley et Frank King (un cadran qui révèle, chaque midi, le jour de l'année) et commandé par Eric Parry Architects au nom de Mitsubishi Estate Company. La sculpture en acier inoxydable « *Vents* » [ill.288] (sur *Paternoster Lane*), de onze mètres de haut, conçue par Thomas Heatherwick (commandée par Stanhope plc au nom de Mitsubishi Estate Company) est d'une esthétique radicale qui rappelle l'art cinétique ; elle dissimule deux bouches d'aération d'une sous-station électrique et de refroidissement pour fournir quatre transformateurs électriques souterrains. Ces deux triangles isocèles créent une forme hélicoïdale complexe dans un « design » élaboré sur le principe du pliage de papier.

Le nouveau *Paternoster Square* conserve de même, en son sein, sur la place centrale à l'intersection avec *Paternoster Row*, une œuvre attachée à l'ancien aménagement, une sculpture en bronze d'Elisabeth Frink réalisée en 1975 : *The Shepherd and Sheep* (*Le Berger et les Moutons*) [ill.289] – l'œuvre à connotation religieuse et pastorale est inspirée d'une scène observée dans les Cévennes en France où la sculptrice séjourna de 1967 à 1970, selon le modèle de *L'Homme et le Mouton* (1944) de Pablo Picasso.

La méthode développée par William Whitfield consiste à effectuer des « collages » d'objets pour produire un décor urbain qui entre en résonance avec l'histoire... qui puisse produire du sens et délivrer un message savant et non pas populaire. Whitfield s'inscrit en ceci clairement dans la lignée de la pensée de Colin Rowe, un historien qui a été enseignant à l'université de Cambridge en 1960. Dans *Collage City* (1978), Rowe développe une théorie de la ville comme corps complexe qui résulte d'un processus incessant de fragmentation, de collision, de superposition et de contamination générationnelle. L'architecte n'a pas pour mission de réformer cet environnement mais de s'y inscrire en devenant un « bricoleur » d'utopies en

Nathan Rogers), d'un enseignement universitaire (au sein de l'école de Venise) et des travaux de recherche édités sous forme d'ouvrages faisant la critique des modèles holistiques et hygiénistes. Voir sur le sujet : l'anthologie de textes traduits sous la direction de Cristina Mazzoni, *La Tendenza, Une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980* (2013) ♦ Frédéric Migayrou [sous la direction de], *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985* (2012) ♦ Collectif, *La ville. Art et architecture en Europe 1890 – 1993* (1993) ♦ Luciano Semerani [guest editor], *AD Profile: 59. The School of Venice* (1985).

miniature, un pragmatique désenchanté qui œuvre hors de toute prégnance idéologique et se méfie des grandes utopies de « planification totale » ou de « conception globale ».

William Whitfield ne cherche pas à produire un discours sur la mémoire symbolique d'un lieu qui a été bouleversé par l'histoire. En somme Whitfield s'engage dans la quête du *genius loci* – l'« esprit du lieu » – en développant une méthode « formelle » et non « contextuelle » ; formelle parce que s'attachant à reformuler et à intégrer les composantes sur le principe de la fusion paysagère sans pour autant déterminer les formes par des règles de réécriture provenant de la nature du contexte architectural et de sa grammaire. Paternoster Square n'est pas un patchwork de formes historicistes contextuelles mais témoigne d'une tentative de décroisement du discours historiciste de la modernité, un décroisement qui agit comme une sorte de « dé-traditionalisation » de toutes les cultures architecturales pour produire une œuvre paysagère symbolique.

Peu sont les critiques à mesurer l'intérêt d'une telle démarche ; la livraison définitive du nouveau quartier au printemps 2003 n'a connu que peu de réactions ou d'analyses de la part d'acteurs qui étaient pourtant prompts à s'engager dans la polémique en se positionnant face aux critiques et ambitions princières : en 2003, se dénombre seulement huit articles traitant de la réception⁷⁶⁹, et, en 2004, seulement quatre articles⁷⁷⁰. L'ouvrage de Nicola Jackson, *The story of Paternoster: a new square for London* (2003), ne peut sérieusement figurer dans le domaine de la critique architecturale, mais constitue plutôt une synthèse journalistique. Il n'apporte aucune analyse scientifique sur le processus et la planification, ni sur les choix esthétiques. William Whitfield s'est bien entendu exprimé dans la presse, mais a tout fait pour rester éloigné d'une polémique qui s'est, dès lors, vue circonscrite comme réaction aux prises de position et au lobbying du prince Charles.

Doit-on pour autant condamner le processus médiatique démesuré qui a entouré la « bataille de Paternoster Square » ? L'architecte Gus Alexander, spécialiste de la réhabilitation architecturale, fait, en ce sens l'éloge, d'un débat historique pour une « polémique qui a fait parler tout le monde » et qui « restera en somme comme un grand succès britannique⁷⁷¹ ».

⁷⁶⁹ Voir : Robert Adam, "Life after Paternoster" *BD* (2003) ♦ Gus Alexander, "Circling the square" *Building* (2003) ♦ Richard MacCormac and Jeremy Estop, "Modern legacy: collecting the baggage of tradition" *Architecture today* (2003) ♦ Kenneth Powell, "At our Whit's end" *AJ* (2003) ♦ Kenneth Powell and others, "Squaring up; Masterplanner: Sir William Whitfield" *AJ* (2003) ♦ Thomas Lane, "Tales of Temple Bar" *Building* (2003) ♦ "What's the spec? St Martin's Court, Paternoster Square" *Building* (2003) ♦ Susan Dawson, *Cast in concrete : a guide to the design of precast concrete and reconstructed stone* (2003).

⁷⁷⁰ Voir : Christian Brensing, "Paternoster Square, London" *Bauwelt* (2004) ♦ John Harris, "The restoration of Temple Bar" *Construction History Society: Newsletter* (2004) ♦ Jonathan Foyle, "History of building materials. 2. A rock in a hard place - the restorative use of stone" *AJ* (2004) ♦ Ellis Woodman, "Temple of doom" *BD* (2004).

⁷⁷¹ Gus Alexander, "Circling the square; Masterplanners: Whitfield Partners" *Building*, vol. 268, no. 8288 (24), 2003 June 20, p. 28-30 : "One of the reasons Paternoster Square will be a great British success is that there is something in it for everybody to complain about."

Il est pourtant difficile de mesurer la nature du silence qui entoure la réception de la planification de William Whitfield. Serait-ce le signe d'une mauvaise réception ?

Le désintérêt semble plutôt exprimer un apaisement, *Paternoster Square* quittant la « place publique » comme sujet de mobilisation rhétorique, comme affaire de société, pour redevenir un enjeu territorial et spécialiste. Dès 2001, l'architecte et historien Richard Weston constate dans *RIBA Journal*, dans "The end of the affair", que « ce site mondialement célèbre semble prêt à sombrer dans l'obscurité, avec à peine un gémissement de dissidence ou d'approbation », trouvant qu'« en dépit de tout ce qui est unique dans son histoire et son emplacement, le compromis profondément banal que nous offre Paternoster square, avec son alliance maladroite de classicisme et de modernité mielleuse en bouche, pourrait s'avérer être un baromètre déprimant pour la prochaine décennie⁷⁷² ».

La critique architecturale semble en effet s'essouffler au tournant des années 2000, révélant la réalité d'une affaire médiatique en apparence centrée sur la notion rhétorique du post-modernisme, comme révélatrice d'un débat engagé sur la réception du modernisme et de ses modèles, en somme de la radicalité. Mais, la marque idéologique du post-modernisme (si tant est qu'elle ait été déterminante pour la libération de la parole et la mobilisation de la critique) a tout autant contribué à cliver les positions et à détruire les fondements théoriques qui légitimaient la pratique et le discours des architectes et des urbanistes.

Le choix du « compromis » entre radicalité et mémoire, acté par William Whitfield dans l'esprit de l'enseignement de l'école de Cambridge, ne peut toutefois être appréhendé comme la simple expression d'une pratique vidée de tout fondement théorique. C'est au contraire une autre approche qui s'exprime, celle d'un culturalisme réadapté aux enjeux contemporains de modernité fonctionnelle, un culturalisme britannique qui fonde la modernité sur le principe du dialogue entre les parties, de la mémoire, de l'intégration paysagère et de la scénographie de l'espace.

La « bataille de *Paternoster Square* » confirme l'importance de la problématique du paysage urbain primant sur celle de l'esthétique ou de la stylistique.

Quoique faisant preuve de mesure, le critique et historien Kenneth Powell défend en ce sens la réussite de la planification de Whitfield : « Pour ma part, c'est le succès des espaces publics dans le projet qui a permis de surmonter un certain pessimisme quant à son contenu

⁷⁷² Richard Weston, "The end of the affair" *RIBA Journal*, vol. 108, no. 4, 2001 Apr., p. 13-16 : "Paternoster Square promised to go down in history as the battleground of the war between Modernists and Classicists. But now that the foundations for the new buildings are being laid, the world-famous site looks poised to slide into obscurity with scarcely a whimper of dissent or approval. [...] For all that is unique about its history and location, the deeply compromised banality we see at Paternoster Square, with its uneasy alliance of Classicism and mealy mouthed modernity, might prove a depressingly correct barometer for the next decade."

architectural⁷⁷³. » En somme, l'œuvre de William Whitfield rappelle aux architectes l'un des objectifs de l'aménagement urbain : la modernité a apporté à l'architecture le dépassement de la problématique du style ou de la forme idéale, pour mettre au centre celle de l'intégration de la radicalité à l'environnement existant ; le modernisme a rompu avec la tradition, le post-modernisme a lui-même tenté de rompre. La voie du culturalisme conduit à appréhender une autre pratique que celle de la rupture, celle de la fusion avec le milieu.

Pourtant, parler d'« espace public » est un abus de forme. Le redéveloppement de *Paternoster Square* n'est pas attaché au système de voiries publiques environnant. Il se trouve géré par Mitsubishi Estate Company qui loue les espaces commerciaux et tertiaires comme le 10 *Paternoster Square* abritant *The London Stock Exchange*. De fait, la place centrale et les rues adjacentes sont un domaine privé. La démonstration en a été faite en octobre 2011 lorsque la Bourse de Londres et la place se voient occupées par les manifestants du mouvement « Occupy London », une action militante anticapitaliste (fondée sur la même dynamique que « Occupy Wall Street ») stoppée par la police et par une injonction de la Haute Cour se prononçant, selon le principe fondamental du droit, pour l'interdiction du droit de passage public sur une propriété privée⁷⁷⁴.

⁷⁷³ Kenneth Powell, "At our Whit's end" *AJ*, vol. 218, no. 16, 2003 Oct. 30, p. 24-25 : "For my own part, it is the success of the public spaces in the scheme that has overcome a degree of pessimism about its architectural content."

⁷⁷⁴ Rowan Moore, "The London River Park: place for the people or a private playground", *The Guardian* (2011 Nov 13).



COMPLÉMENT D'ENQUÊTE : DÉMYSTIFIER LE « POST- »

Complement of investigation: Demystifying the « Post- »

Dés-esthétiser le post-modernisme permet de prendre le recul nécessaire pour mieux appréhender un phénomène médiatique avant tout issu de la critique journalistique, une critique venue précisément à la rencontre des attentes de la société civile avec l'espoir de faire émerger une architecture plus adaptée au milieu d'intervention. Les résultats de cette ambition ne s'avèreront pas à la hauteur des objectifs fixés. Peut-être parce que le post-modernisme n'offre finalement pas les méthodes intégratives nécessaires à un tel enjeu.

Il s'agit donc ici de prendre un dernier recul et de considérer moins globalement le post-modernisme comme un état de fait générationnel, mais de l'appréhender à l'image d'un activisme rhétorique circonscrit à quelques acteurs... ce qu'il n'a objectivement jamais cessé d'être malgré les idées reçues. Dans cette perspective, il est important de traiter quantitativement l'actualité du post-modernisme au travers des années pour tenter d'en mesurer l'impact réel et la portée dans le domaine des idées, au sein d'un milieu professionnel en interaction avec l'édition spécialisée, ceci en posant la question simple suivante : le post-modernisme peut-il prétendre avoir « fait époque » ?

L'épuisement de la notion apparaît en effet avec force lorsque l'on se penche sur sa réception, une réception d'autant plus brouillée que l'activisme du lobby traditionaliste s'est vu se greffer à son actualité. Indéniablement, le milieu britannique d'où a émergé la notion du post-modernisme, en tant que principal foyer de création, a aussi été celui qui l'a le plus rapidement condamné pour en faire une expression stylistique iconoclaste à la marge du processus de modernisation de la culture architecturale ; « Po-Mo » devient une appellation courante de la critique pour parler du « style post-moderne » et en traduire la « vulgarité ». Si le caractère éphémère de cette mode du « post-modernisme » ne fait aucun doute, il n'en devient pas moins nécessaire d'en circonscrire l'apport pour l'histoire moderne de l'architecture.

→ LE POST-MODERNISME, UNE IDÉE CRITIQUÉE À L'ÉPREUVE DU TEMPS

Post-Modernism, a criticized idea to the test of time

Qu'en est-il de l'actualité du post-modernisme en 2004, date d'achèvement du réaménagement de *Paternoster Square* ? Le test des occurrences du terme « **post-modernism** » via le catalogue électronique de la bibliothèque du *RIBA* (avec la ligne de l'actualité éditoriale de Charles Jencks / cf. « **ANNEXES** » pour le détail en page 350-357) révèle une phase d'épuisement de la notion durant les décennies 1990-2000. Pour 2004, aucune publication importante n'est d'ailleurs à dénombrer dans l'édition spécialisée internationale, hormis *Revision der Postmoderne = Post-modernism revisited* qui n'est autre que le catalogue de l'exposition organisée par le *Deutsche Architektur Museum* de Francfort en hommage à l'historien Heinrich Klotz⁷⁷⁵, son fondateur.

Cette technique quantitative de test des occurrences semble permettre de mettre en évidence trois séquences qui signent l'histoire du post-modernisme :

- **(1) THE GOLDEN AGE OF POST-MODERNISM** : première phase s'étendant de 1977 – date de publication du fameux essai de Charles Jencks (*Le langage de l'architecture post-moderne*) qui connut une réception critique spécifique⁷⁷⁶ – à 1997 où les occurrences relevées sur la thématique finissent par disparaître. Cette première séquence comprend de

⁷⁷⁵ Heinrich Klotz peut être considéré le troisième penseur du « post-modernisme » après Charles Jencks et Paolo Portoghesi ; pour Klotz la notion s'appréhende par la (ré)ouverture de l'architecture au symbolisme, suivant les idées développées par Robert Venturi. Voir sur le sujet : *Die Revision der Moderne - Postmoderne Architektur, 1960-1980* (1984) ; du même auteur : *The history of postmodern architecture* (1985) ♦ (Guest editor) *AD. Profile: 58. Revision of the modern: the Frankfurt Architecture Museum collection* (1985).

⁷⁷⁶ Voir : John Maule McKean, "The end of the road: review of Charles Jencks' latest book, *The language of post-modern architecture*" *BD* (1977) ♦ Charles Moore and others, *AD. Special issue. Post-modernism (discussion, with Charles Jenck's book 'The language of Post-modern architecture' as a starting point)* (1977) ♦ "Post-modern manifesto... discussion of Charles Jencks and his book *The language of post modern architecture*" *AJ* (1977) ♦ Jeffrey M. Chusid, and others, "Special issue. Postmodernism" *Crit* (1978) ♦ Charles Jencks, "Late Modernism and Post-modernism" *AD* (1978) ♦ Charles Jencks, "Post-Modernism (letter to the editor)", *Times Literary Supplement* (1978) ♦ Linda Groat, and David Canter, "Does Post-Modernism communicate? A study of meaning" *Progressive architecture* (1979).

nombreuses réactions⁷⁷⁷ en parallèle aux manifestations de la première Biennale d'architecture de Venise (1980), et parfois, des jugements assez négatifs⁷⁷⁸. Puis, à partir de la fin des années 1980, alors que des rééditions et publications d'ouvrages de vulgarisation sortent des presses des Academy Editions (comme *What is post-modernism?* de Charles Jencks, en 1996), paraissent des écrits de sciences humaines qui tentent, sur la trace de *La condition postmoderne* (1979) de Jean-François Lyotard, d'inscrire la notion en tant que phénomène culturel déterminant : *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (1988) de Linda Hutcheon ; *Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary* (1989) de Steven Connor ; *Postmodern sophistications: philosophy, architecture, and tradition* (1990) de David Kolb ; *The post-modern and the post-industrial: a critical analysis* (1991) de Margaret A. Rose ; *The idea of the postmodern: a history* (1995) de Hans Bertens.

- **(2) EXHAUSTION OF THE NOTION** : cette seconde phase, entre 1997 et 2010, voit l'occurrence être limitée à quelques publications (voire aucune pour certaines années). Cette période consacre les révisions critiques et l'épuisement conceptuel de la notion du post-modernisme : voir les articles "Postmodernism is dead. Long live postmodernism" (*Architecture*, 2001) de Richard Ingersoll, ou "Architecture's image problem: have we ever been postmodern?" (*Grey room*, 2006) de Reinhold Martin.
- **(3) RETROSPECTIVE** : la troisième et dernière phase, plus courte et intensive, s'ouvre par l'exposition « *Postmodernism: style and subversion 1970-1990* », tenue au Victoria & Albert Museum de Londres (du 24 septembre 2011 au 15 janvier 2012). Les publications anglo-saxonnes dénombrées sont de l'ordre d'une vingtaine (pour la plupart des comptes rendus) tandis que s'opère une révision de la notion du post-modernisme dont l'esthétique se voit souvent présentée sous son seul aspect de phénomène stylistique. Ces publications consacrent l'épuisement définitif de la notion⁷⁷⁹, et, à partir de 2013,

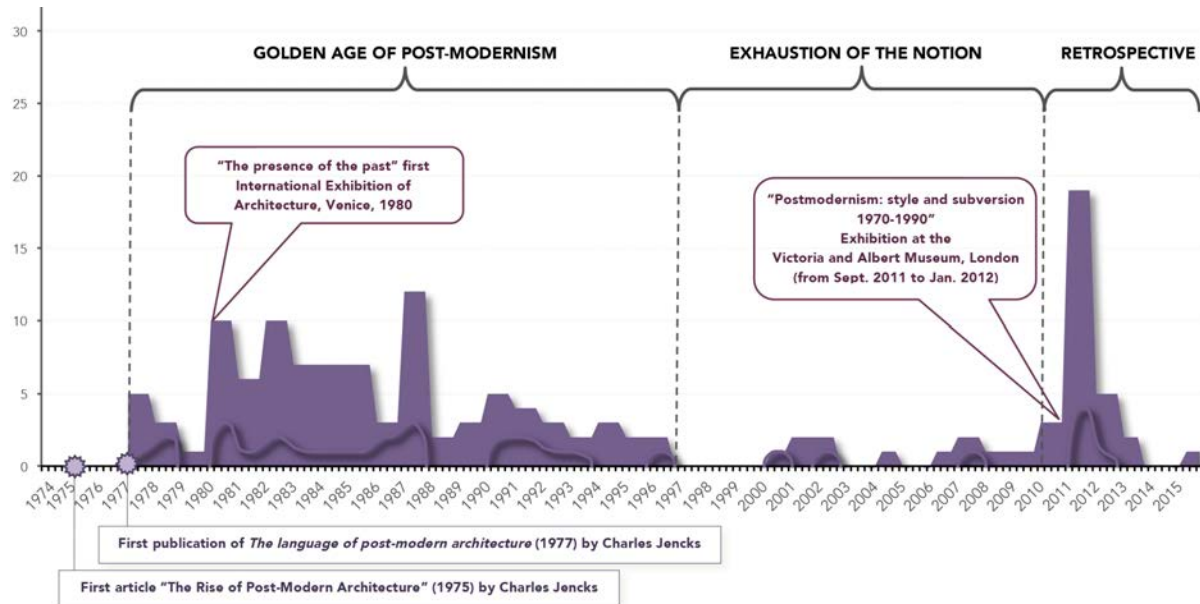
⁷⁷⁷ Voir en particulier : Charles Jencks and others, "The presence of the past - architecture in the eighties. What future?" *Domus* (1980) ♦ Richard Pommer, "Some architectural ideologies after the fall" *Art journal* (1980) ♦ Irving Sandler, "Modernism, revisionism, pluralism and post-modernism" *Art journal* (1980) ♦ Philip Drew, "Post Modern: the renewal of style in architecture" *Transition* (1980) ♦ Peter Davey, "Post Modern in Venice", *AR* (1980) ♦ Neville Quarry, "First past the Post-Modernism; an exercise in metaphor" *Transition* (1980) ♦ Paolo Deganello, "Post-Modern boulevard ideological crisis, a demand for the imaginary and a revision of productive processes" *Domus* (1981) ♦ Walter Segal, "Post-Modern recession" *AJ* (1982) ♦ Charles Jencks and others, "Presents of the past - revisiting the 1980 Venice Biennale" *AD* (1982) ♦ Peter Buchanan, "Contemporary de Chirico: precursor to Post-Modernism" *AR* (1982).

⁷⁷⁸ Voir par exemple : Simon Marson, "Post Modernism: a return to tradition" *Architectural preservation* (1982) ♦ George Hargreaves, "Post Modernism looks beyond itself" *Landscape Architecture* (1983) ♦ Julian Jacobs, "Modern, post modern or what?" *Canadian architect* (1983) ♦ Hal Foster, "(Post) Modern polemics" *Perspecta* (1984) ♦ Steven C Bourassa, "Postmodernism in architecture and planning: what kind of style?" *Journal of architectural & planning research* (1989) ♦ Paul Finch, "We're all po-mo now (An Academy Forum seminar and exhibition on post-modern buildings in London)" *BD* (1991).

⁷⁷⁹ Voir : Martin Filler, "Seems like old times" *Architectural record* (2011 July) ♦ Paul Greenhalgh, "The shadow of PM" *RIBA journal* (2011) ♦ David Knight, "The postmodern plan" *Architecture Today* (2011) ♦ Helen Thomas and Adam Caruso, "Signs of the time", *Building design*, no. 1983, 2011 Sept. 30, p. 20-21 ♦ Joseph Rykwert, "Postmodernism post-mortem" *AJ* (2011) ♦ Steve Parnell, "Postmodernism redux" *AJ* (2011) ♦ Lesley Jackson,

on ne dénombre que quelques publications scientifiques, dont une seule pour 2015⁷⁸⁰ qui réinscrit historiquement l'essai *Le langage de l'architecture post-moderne* (1977).

En 2011, Charles Jencks publie lui-même *The story of Post-Modernism: five decades of the ironic, iconic and critical in architecture*, un essai où le créateur inscrit à son tour le mouvement esthétique dans l'histoire de la modernité.



Le post-modernisme britannique serait-il « mort de sa belle mort » ?

L'« exploration » menée sur le cas londonien démontre que le post-modernisme est une appellation particulièrement controversée au sein de la pensée architecturale. Parmi les architectes communément considérés par les critiques comme des « post-modernistes », peu le revendiquent. Ceci est le cas emblématique de Robert Venturi, quel que soit sa participation engagée dans la Biennale d'architecture de Venise de 1980⁷⁸¹ (rappelons que l'événement

“All things bright and beautiful” *Country life* (2011) ♦ “V&A gives post Modernism a proper airing” *RIBA journal* (2011) ♦ Charles Jencks, “Post-Modernism comes of age” *Blueprint* (2011) ♦ Colin Fournier, “Reassessing Postmodernism” *AR* (2011) ♦ Ole W. Fischer, “Afterimage: a comparative rereading of postmodernism” *Log* (2011) ♦ Tanya Harrod, “Postmodernism, London and Rovereto” *Burlington magazine* (2011) ♦ Owen Pritchard, “Post modernism style and subversion” *Blueprint* (2011) ♦ William Wiles, “Postmodernism” *Icon* (2011) ♦ Tina Di Carlo, “Postmodern Modernism” *Log* (2012) ♦ Murray Fraser, “Postmodernism: style and subversion 1970-1990” *Society of Architectural Historians. Journal* (2012) ♦ Marshall Brown and Stephanie Smith, “Postmodernism” *Journal of architectural education* (2012).

⁷⁸⁰ Andrew P. Steen, “Radical eclecticism and Post-Modern architecture (This article looks at Charles Jencks’ theories of Post-Modernism in his seminal work ‘The Language of Post-Modern Architecture’, first published in 1977)” *Fabrications* (2015).

⁷⁸¹ Dès la fin des années 1970, Robert Venturi était très critique sur le mouvement, dénonçant les postures historicistes qui s’amalgament avec le retour du néoclassicisme et des formules Beaux-Arts ; voir la revue de ses positionnements dans le chapitre « SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) – l’expérimentation de la théorie du hangar décoré » ; p. 200-214.

convenait indistinctement Rem Koolhaas ou Frank O. Gehry). Les deux seules personnalités qui militent véritablement pour une reconnaissance de la notion du post-modernisme demeureront ses propres créateurs, Charles Jencks et Paolo Portoghesi, deux historiens qui, tous deux, ont tenté de mettre en perspective les transformations de la pratique architecturale, en faisant le constat de l'épuisement du modernisme. L'apport de leur critique est l'élargissement de l'expression de modernité, plus ouverte et plurielle, par le rejet de la doctrine morale qui pesait sur le modernisme et par le rejet de la vision héroïque du modernisme construite par les historiens de la première moitié du XX^e siècle ; l'essai de Charles Jencks *Mouvements modernes en architecture* (1972) – vulgarisation de la thèse de cet historien dirigée par Reyner Banham – est à ce titre le fondement d'une pensée⁷⁸². Notons toutefois que si Jencks ne parlait pas encore à cette époque de post-modernisme, ce n'était pas non plus le cas de Paolo Portoghesi, comme en témoigne *Les inhibitions de l'architecture moderne*, publié par ce dernier historien, en 1974, avec Piera de Curiel Lamunière Mirandoli et Jean-Marc Lamunière.

Au-delà de l'effet d'emballement médiatique sur le post-modernisme qui va marquer la fin de la décennie, l'époque semble augurer un processus de relecture générationnelle comme un profond questionnement sur l'identité même de la modernité, telle qu'elle a été initialement formulée et consacrée par les avant-gardes. En France, par exemple, en 1982, l'exposition parisienne « *La modernité, un projet inachevé* » (supervisée par l'architecte Jean Nouvel) présente ainsi une trentaine d'architectes mis à l'écart du grand récit de la modernité, pour défendre (comme l'explique l'historien Jacques Lucan) « *une autre idée de la modernité détachée de tout dogmatisme, de toute doctrine, de toute quête d'un modèle universel*⁷⁸³ ». Dans le préambule du catalogue de l'exposition, le sulfureux François Barré dénonce le sectarisme idéologique du modernisme qui a conduit à écarter l'œuvre de Antoni Gaudí, de Rudolf Steiner, de Frank Lloyd Wright, de l'école d'Amsterdam, tout comme de Hans Poelzig ou de Erich Mendelsohn, marginalisant aujourd'hui celle de Lucien Kroll, de Ralph Erskine, de Ricardo Porro, de Gaetano Pesce, de Jørn Utzon ou de Robert Venturi... Il vise les « *doctes gardiens de la modernité historique*⁷⁸⁴ » qui méprisent les sensibilités d'architectes qui ont inscrit et inscrivent leurs pratiques dans la lignée de l'historicisme, de l'expressionnisme ou du régionalisme.

Cette réhabilitation traduit le phénomène d'ouverture des pratiques à d'autres dimensions et la nécessité de repenser les principes attachés à l'idée de « radicalité » moderne. En somme, de tirer un enseignement des pratiques refoulées pour construire une modernité plurielle.

La notion du « post-modernisme » – circonscrite par le concept initial de l'« éclectisme radical » jencksien, puis amalgamée au renouveau du langage classique et de la tradition vernaculaire

⁷⁸² Voir les analyses du chapitre « GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham » ; p. 80-94.

⁷⁸³ Jacques Lucan, *France Architecture 1965-1988* (1989).

⁷⁸⁴ François Barré, « Fréquence Modernité », *La Modernité ou l'Esprit du temps* (1982), p. 18.

par les critiques – ne peut être satisfaisante pour expliquer cette réhabilitation. Elle n'arrive pas à expliquer le phénomène de dérégulation ni même à transcrire l'état d'esprit général d'une époque. Le post-modernisme s'est agrégé à une pratique conservatrice de l'architecture à défaut d'incarner son renouvellement. L'historien Kenneth Frampton a clairement saisi cette dérive dès 1980, lorsqu'il choisit de quitter la commission consultative internationale réunie pour la Biennale de Venise⁷⁸⁵. Cette critique sur le caractère réactionnaire de l'événement se verra, de la même manière, renouvelée en 1981, lorsque l'exposition migre à Paris dans le cadre du Festival d'automne⁷⁸⁶, sous le nom de « *La présence de l'histoire* » ; à cette occasion, de nombreux architectes et intellectuels sont entrés en dissidence, rejoints par le philosophe Jürgen Habermas, pour dénoncer ces néo-conservateurs proclamés et en appeler au projet inachevé de la modernité⁷⁸⁷.

Faut-il toutefois considérer le post-modernisme comme réactionnaire ?

L'opinion que nous nous faisons du post-modernisme ne peut être aussi caricaturale, puisque le « mouvement » prétend à une révolution d'avant-garde. Le post-modernisme est certes une réaction au modernisme qui consiste à retourner le discours de la « radicalité » moderne par la réintégration de l'historicisme, mais il n'est pas une forme pathétique de dégénérescence architecturale qui verrait ces architectes (utilisant donc les références historicistes) s'écarter du « style du siècle », le style consacré du modernisme, c'est-à-dire le Style International, au sens où, par exemple, l'historien Nikolaus Pevsner l'entendait⁷⁸⁸. Le post-modernisme est donc un phénomène radical issu de la même radicalité que le positionnement initial du modernisme, par le renouvellement d'un mécanisme de rejet et d'exclusion ; il ne peut être si simplement confondu avec une tendance nostalgique de quelques architectes mobilisant l'histoire pour mieux inscrire leurs productions dans l'environnement traditionnel ou, pour mieux « vendre » des formes populistes dans le cadre du marché du tourisme et du loisir. Ce que décrit justement l'historienne Diane Ghirardo dans son petit essai : *Les Architectures post-modernes*, (1996). Les modernistes eux-mêmes n'ont-ils pas travaillé dans la réalité d'un marché ?

⁷⁸⁵ Voir le chapitre : « 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur » ; p. 95-112.

⁷⁸⁶ Voir sur le sujet : Jean-Pierre Leonardini, Marie Collin et Joséphine Markovits, *Festival d'Automne à Paris 1972-1982* (1982) / pages concernant 1981 : p.329-331.

⁷⁸⁷ Au lendemain de la Biennale de Venise de 1980, suite au Festival d'Automne de Paris de 1981, de nombreuses voix s'élèvent, en particulier en Allemagne et en France, à l'image de l'architecte Paul Chemetov : « Faut-il tout simplement appeler le post-modernisme de son vrai nom : le néo-conservatisme ? » (réunion organisée par *Techniques et Architecture*, le 18 novembre 1981 à la chapelle de la Salpêtrière, cf. no. 339, déc. 1981, p. 106), ou le philosophe allemand Jürgen Habermas qui en appelle au « projet inachevé de la modernité », le 11 septembre 1980 lors du prix Adorno de la ville de Francfort (*Critique*, no. 413, oct. 1981, p. 950-967), en attaquant de la même façon la collusion entre « post-modernité » et « néo-conservatisme ».

⁷⁸⁸ Voir le chapitre « GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham » ; p. 80-94.

Le « post-modernisme » s'avère être une expression théorique maladroite pour traduire une transformation bien plus profonde du fait moderne, et pour ainsi penser l'acte de radicalité renouvelé ; une modernité qui tend depuis le début des années 1960 à se « dé-dogmatiser » et à abandonner les certitudes procédurales sur lesquelles le modernisme se fondait.

Demeure une problématique, celle de la compréhension de cette transformation de fond, celle du rejet de l'idéologie progressiste (tout comme, en somme, le détachement de la mission sociale première du modernisme), ainsi que celle du rejet de son déterminisme contenu dans le fameux *Zeitgeist*, selon la vision progressiste de l'Histoire instituée par les penseurs du modernisme pour en assurer l'universalisme.

Le post-modernisme n'est d'ailleurs pas antinomique avec cette approche d'une modernité fondée sur l'idée du progrès, puisqu'il ne fait lui-même que réactualiser l'idée centrale de la modernité : la mise en conformité de l'architecture et de l'esthétique à l'état de civilisation. À ceci près que le post-modernisme se présente comme une réponse aux transformations de la société devenue plus informationnelle qu'industrielle. En ceci, le post-modernisme s'inscrit bien dans la contemporanéité des analyses des sociologues Daniel Bell ou Alain Touraine sur la société « post-industrielle », ou bien celle « postmoderne » du philosophe Jean-François Lyotard. Mais, là encore le propos est à nuancer.

Les fondements théoriques du « post- » ont été analysés dans le chapitre « GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham » (p. 80-94). L'étude démontre les fondements flous de la notion, présentant le « post- » comme un outil sémantique permettant de signifier l'idée de rupture avec la modernité instituée (avec ses pratiques collectives). Avant Charles Jencks, le « post- » n'était presque exclusivement utilisé que dans ce sens.

La notion du « post-modernisme » est devenue un outil de décroisement du fait moderne, sans, toutefois, que les auteurs la manipulant ne réussissent à conférer son inscription dans la perspective de la transformation positive du fait moderne. À ce titre, le post-modernisme semble avoir échoué à incarner la lente mutation des pratiques architecturales qui s'est opérée à partir des années 1960. Cette phase de déconstruction du dogme s'est initiée par une levée des différents tabous moralistes qui enfermaient le modernisme dans le principe du fonctionnalisme, en contraignant le rapport au milieu, à l'histoire, à l'identité, etc. Le travail d'un architecte comme James Stirling peut être, à ce titre, exemplaire, par le lent glissement opéré vers une architecture plus symbolique et métaphorique, sans qu'il ne soit question d'un total renoncement aux fondements techniques de la culture moderne ; D'ailleurs, Stirling s'est lui-même clairement opposé à l'appellation du « post-modernisme » comme qualificatif de sa démarche, puisqu'il a comparé le post-modernisme à une mode journalistique⁷⁸⁹.

Dans son développement et son actualité, le post-modernisme s'est particulièrement appuyé sur le dynamisme de la presse spécialisée et de l'édition londonienne (voir les origines du terme porté par la politique éditoriale initié par le propriétaire d'*Academy Editions* et de

⁷⁸⁹ Voir le chapitre : « L'ART DU COLLAGE SURREALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) » ; p. 113-123.

l'Architectural design, Andreas Papadakis). De fait, le post-modernisme apparaît comme étant assez opportuniste et mercantile, un terme habile qui fabrique un événement médiatique. Malgré sa rhétorique militante et sa prétention à incarner le renouveau des problématiques culturelles, le post-modernisme, en tant que phénomène théorique, nous apparaît être un leurre : aura-t-il été autre chose qu'une mode formaliste et stylistique, légitimant la création d'une architecture théâtrale, décalée et clairement iconoclaste ?

C'est précisément le reproche qui est fait à ses architectes militants que sont, par exemple, Michael Graves ou Robert A.M. Stern, ainsi que Terry Farrell dans le cas britannique. Quels que soient les fondements récréatifs des démarches formalistes, les productions et les postures de ces architectes ne font bien souvent que provoquer la réception esthétique par un effet d'ironie ou de subversion architecturale ; car, le post-modernisme repose bien, et ce essentiellement, sur le principe de l'utilisation de formes populistes et de clichés stylistiques. C'est d'ailleurs une des missions que lui ont conféré ses créateurs, celle de décroquer l'art et l'architecture jugés trop élitistes. Le post-modernisme entérine la fameuse distinction entre « *low art* » et « *high art* » née dans les années 1960 au sein des expressions artistiques et du mouvement du Pop Art. Mais, l'architecture n'étant pas qu'une œuvre artistique mais un phénomène technique et un fait social, il est toutefois difficile de mobiliser des références ou des imageries populaires en dehors de celles issues de l'histoire architecturale elle-même. Pour les non-initiés, les productions du post-modernisme ne s'avèrent guère plus compréhensibles que celles du modernisme qui étaient tout aussi abstraites et élitistes. L'appel aux modèles historiques et néoclassiques ne permet pas de rendre l'objet architectural plus communicationnel et plus intégré à la culture populaire, consacrant, de fait, une perte de sens éthique dans les pratiques.

À l'occasion de l'exposition « *Postmodernism: style and subversion 1970-1990*⁷⁹⁰ » au Victoria & Albert Museum (sept. 2011 – janvier 2012), c'est finalement le même bilan qui se voit dressé : jugeant de la transformation du statut de l'esthétique dans la culture populaire comme une expression d'époque, les organisateurs de l'exposition tentent de démontrer le glissement qui s'est opéré de l'architecture à tous les domaines de la culture, du cinéma, de la musique, du graphisme et de la mode. Il n'est pas véritablement question d'un mouvement mais de postures individuelles de créateurs qui essaient de parler autrement au public et développent un propos sur l'art et l'idée de rupture esthétique. Le post-modernisme devient une quête formaliste nostalgique de l'esprit d'avant-garde. Et c'est d'ailleurs en raison de cette illusoire recherche de radicalité que ses créateurs (se confrontant ainsi à l'héritage du modernisme) ont enfermé l'architecture dans une approche stylistique, sans pour autant apporter les résultats attendus en terme d'intégration des objets architecturaux. Le recul que nous possédons sur cette expérience originale ne permet pas de confirmer le statut théorique du post-modernisme en la matière ; le post-modernisme n'est pas une réponse satisfaisante qui puisse éclairer plus

⁷⁹⁰ Voir l'ouvrage de l'exposition : Glen Adamson and Jane Pavitt, *Postmodernism : style and subversion, 1970-1990*, London : V&A Publications, 2011.

largement le processus de modernisation à l'œuvre de la culture architecturale depuis les années 1960.

La décennie 1980 est à ce titre une phase d'intense dérégulation où l'idée de modernité se voit bousculée et appréhendée en dehors de toute idéologie normative sans plus que l'idée de procédures ou de règles ne dominant. Et l'on ne pourra considérer le seul déterminisme des mutations du capitalisme pour expliquer cette dérégulation, au sens de la célèbre lecture macro-économique de l'historien marxiste Fredric Jameson – *Le postmodernisme ou La logique du capitalisme tardif* (1991) – laquelle ne fait que souligner, *in fine*, le caractère « perversifiant » du capitalisme pour l'art, dans la lignée de la tradition critique aux fondements de notre modernité que constitue le mouvement des *Arts & Crafts*⁷⁹¹ du XIX^e siècle. Pour qu'une théorie sur les effets de la modernisation soit satisfaisante, elle doit nécessairement aller au-delà d'une approche purement esthétique-économique, et donc elle se doit d'envisager le principe d'héritage culturel, question centrale pour l'histoire de l'architecture récente.

Comment donc considérer cette transformation dans la façon d'envisager le rapport entre modernité et milieu ?... Une question qui dépasse le phénomène de mode esthétique ou de réaction qu'a pu incarner le post-modernisme.

L'idée centrale sur laquelle repose sa pensée critique est la transformation de fond de la société. Cette transformation induit de changer les méthodes formelles de l'architecture par souci d'adaptation. Le modernisme se confondant avec le Style International, son épuisement impliquait de refonder une démarche qui ne nierait plus les leçons du passé et désidéologiserait l'histoire pour en faire une matière inspiratrice et ré-créatrice, en conférant à l'éclectisme une dimension moderne là où les maîtres du modernisme l'avaient condamné (l'« éclectisme radical » de Jencks). Il s'agit donc d'un retournement du discours de la radicalité par la réintégration de l'histoire, celui-ci se faisant, en définitive, tout aussi sectaire que le discours des modernistes eux-mêmes. On perçoit ici le caractère maladroit de cette aventure théorique. Alors que l'on attendait justement un délestage idéologique, le post-modernisme n'a fait qu'accentuer les clivages et rappeler la culture de la radicalité moderne à ses limites, c'est-à-dire sa position initiale comme rupture avec l'environnement et non l'intégration avec celui-ci.

Le post-modernisme n'a pas réussi à devenir cette nouvelle vision de la modernité attendue par l'époque. Il a même empêché de prendre la mesure d'une mutation en clivant et bloquant le discours moderne. C'est la raison pour laquelle, en parallèle de ce travail de recherche, j'ai rédigé un essai afin de tenter de trouver une nouvelle voie théorique pour une lecture plus globale de la mutation de la modernité à l'œuvre depuis les années 1960 : *Le langage hypermoderne de l'architecture* (Marseille : Parenthèses, 2014).

Il n'est pas vraiment question de revenir sur les questionnements ouverts par cet essai qui fonde son approche critique sur l'idée d'une « modernité avancée » et sur la base d'une lecture du concept philosophique de l'« hypermodernité » : théorie du philosophe Gilles Lipovetsky dans

⁷⁹¹ Voir les traitements de la question dans la partie « PRÉLUDE » ; p. 29-79.

Les Temps hypermodernes (2004) et de l'urbaniste François Ascher dans *La Société hypermoderne, Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs* (2005). Bien entendu, les diverses lectures du phénomène de modernisation (la dérégulation de la modernité) ne sont pas homogènes ni collectivement et scientifiquement validées. Mais, une chose est certaine : les architectes eux-mêmes ont « tranché » la question.

La plupart refusent l'étiquette du post-modernisme pour revendiquer une pratique plus libre. Ce qui correspond, en somme, à un retour aux fondements de la culture et du langage moderne de l'architecture, et de sa dynamique d'émancipation par rapport au classicisme, ceci avant qu'il ne soit contraint par le processus d'homogénéisation des pratiques opéré dans les années 1920-30 pour permettre la généralisation universelle de cette révolution.

Ce retour à des pratiques plus individuelles a été, à juste titre, diagnostiqué par l'historien Charles Jencks. Malheureusement, ce dernier a choisi de limiter sa notion à la seule logique de la renaissance de la pratique de l'éclectisme. Faisant face à la critique émise sur cette orientation réductrice, l'historien n'aura de cesse de tenter d'ouvrir sa notion à d'autres dimensions esthétiques et d'autres expériences contemporaines, comme le déconstructivisme, afin de souligner la validité de son postulat initial : la réalité d'une libération de l'architecture vis-à-vis des carcans du modernisme⁷⁹². Dès lors, sans guère de logique, toute forme de créativité se voit devenir post-moderne, faisant systématiquement des architectes des « postmodernes » ou des « postmodernistes ». En 2012, Jencks a une nouvelle fois fait l'amère expérience du rejet de cette lecture : suite à son article "Contextual counterpoint in architecture" dans la revue *Log*, les architectes Herzog & de Meuron, ainsi qu'Édouard François, ont dénoncé l'obsession « postmoderne » du critique, qui réduit l'architecture à un art de la façade et au design extérieur des édifices (in Bryony Roberts, "Why there's no postmodernism 2" *Log*, 2012).

Parmi les quelques défenseurs-militants (ceux de la première heure), tel Terry Farrell, il est d'ailleurs intéressant de constater que tous témoignent d'une progressive libération de l'enfermement historiciste dans lequel leur pratique s'était amalgamée au lendemain de la Biennale de Venise de 1980⁷⁹³. À la façon de Ricardo Bofill, le travail de Farrell atteste d'un abandon progressif de la logique historiciste pour un retour vers des formules esthétiques plus conformes à la culture moderne. L'exemple londonien de la reconstruction du ministère de

⁷⁹² Lors de la septième édition du *Langage de l'architecture post-moderne* sous le titre *The New Paradigm in Architecture* (2002), Charles Jencks s'attache à démontrer comment l'épanouissement du design assisté par ordinateur a permis de concrétiser les attentes des années 1960 pour une architecture plus conviviale et sensuelle... il rattache en ceci indirectement des architectes comme Frank Gehry, Daniel Libeskind ou Peter Eisenman à sa théorie. En 2007, son essai *Critical Modernism – Where is Post Modernism Going?* est quant-à-lui revenu sur les problématiques sociales et écologiques que le post-modernisme est censé résoudre. En 2011, dans *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, l'historien retrace l'histoire du mouvement en démontrant l'apport du post-modernisme comme critique du modernisme déterminante pour l'évolution de l'architecture.

⁷⁹³ Voir : Terry Farrell and Colin Fournier, *Architecture today. Special issue. Post-modern: continuity in the work of Farrel's: 1981-2011* (2011).

l'Environnement⁷⁹⁴ sur le site *Marsham Street* (2002-05) reflète parfaitement ce retour vers la sobriété et le détachement par rapport aux formules historicistes initiales de l'architecte, alors qu'il en avait tant usées dans les années 1980.

Ce projet récent de Farrell est venu remplacé un vaste complexe moderniste décrié – les *Marsham Towers*⁷⁹⁵ – composé de trois barres de vingt-quatre étages qui avaient été édifiées par l'architecte Eric Bedford (1963-71) ; un complexe critiqué comme le symbole de l'obscurantisme bureaucratique, surnommé par les londoniens « *the three ugly sisters* » (« les trois vilaines sœurs »). Il a été détruit en 2002, à la suite de la décision du secrétaire d'État à l'Environnement Michael Heseltine d'ouvrir un concours pour une reconstruction. Terry Farrell, le lauréat, a résolu la problématique du rejet de l'échelle mégastructurale, en créant un front de façades sur la logique de l'îlot traditionnel, ceci sans pour autant déployer un langage historiciste, hormis son travail formel sur le béton armé, inspiré d'une « géométrisation à la Mondrian ». Ce traitement peut certes s'apparenter à une réinterprétation historiciste d'un modèle issu de la culture moderne. Mais, il ne relève en rien d'une logique post-moderniste. Si tel était le cas, on devrait amalgamer tout rapport à l'histoire (comme matière métaphorique ou inspiratrice) avec une démarche post-moderniste, ce qui reviendrait à considérer, par exemple, le travail de Richard Rogers comme historiciste ! Pensons en particulier à la grande verrière suspendue du siège des *Lloyd's*⁷⁹⁶ dans la City (1978-86) qui évoque pour beaucoup l'esthétique du *Crystal Palace* de 1851.

Ce qu'ont condamné les architectes modernistes, c'est bien l'art du pastiche et la logique du « néo » issus de la tradition des Beaux-Arts du XIX^e siècle, parce qu'ils se refusaient à l'allégeance mimétique vis-à-vis des modèles du passé. La rupture du modernisme avec l'historicisme est fondée sur l'idée d'une autonomie dans la création architecturale et le refus d'enfermer cette création dans la simple logique de l'imitation. Aucunement le modernisme ne condamnait l'architecte à ne plus s'inspirer du passé ou à en tirer un enseignement de l'histoire ; au contraire, notre culture moderne a renforcé sa lecture critique du passé et des héritages culturels. C'est d'ailleurs peut-être là le fondement principal de la « radicalité » moderne de l'architecture : l'autonomie critique par rapport au passé.

Avec la mort des principaux acteurs de l'avant-garde du début du XX^e siècle, les architectes des années 1960-80 (la nouvelle génération) ont pu se libérer du principe rigoriste de rupture avec

⁷⁹⁴ Voir : Martin Spring and Thomas Lane, "Home improvement" *Building*, vol. 270, no. 8369 (7), 2005 Feb. 18, p. 40-46 ♦ "Final days loom at Marsham St" *BD*, no. 1526, 2002 Mar. 28, p. 2 ♦ David Taylor, "Farrell wins Marsham Street Home Office hq" *AJ*, vol. 212, no. 5, 2000 Aug. 3/10, p. 8 ♦ "Farrell proposes alternative approach for Marsham Street" *AJ*, vol. 201, no. 2 [ie. 1/2], 1995 Jan. 12 [ie. 5/12], p. 9.

⁷⁹⁵ Voir : David Hamilton-Eddy, "Is DoE's HQ a monument to environmental mediocrity? A prime example of mind-numbing architecture publicly eschewed by Tom King; Architects for original design: Robert Atkinson, and Eric Bedford" *BD*, no. 626, 1983 Jan 28, p. 8-9 ♦ "DOE to quit condemned Marsham Street towers eyesore" *Building*, vol. 258, no. 7822 (49), 1993 Dec. 3, p. 11.

⁷⁹⁶ Voir le chapitre : « 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur » ; p. 95-112.

les modèles anciens pour œuvrer à une réintégration de l'histoire sous la forme d'un enseignement ou d'un outil méthodologique de questionnement du milieu pour inscrire les productions architecturales dans un environnement sensible et donc patrimonial. Mais, le post-modernisme, par ses effets de postures graphiques et son approche caricaturale du passé, a justement conduit à mettre de côté le principe d'autonomie critique. C'est en ce sens qu'il apparaît comme une expression assez réactionnaire puisqu'il force l'architecte à se confronter au principe de l'imitation des formules du passé, en réduisant la pratique à une problématique de style.

Les attentes de la maîtrise d'ouvrage (des clients) pour une architecture plus ludique et récréative (que celle issue des formules standardisées du modernisme) ayant clairement évoluées à la fin du XX^e siècle, on pourra toutefois considérer le post-modernisme comme une réponse somme toute logique... mais quelque peu opportuniste et en rien satisfaisante pour la réception auprès d'un public non spécialiste qui n'a pas systématiquement la culture architecturale pour comprendre les références manipulées. Il ne faut d'ailleurs pas surévaluer l'importance des productions du post-modernisme, lesquelles n'occupent qu'une part limitée de la production architecturale contemporaine. Si les critiques purent croire, à un moment, à la généralisation de ses formules, c'est plus certainement parce que le caractère iconoclaste et séducteur de cette architecture la rend plus visible et surreprésentée dans la presse spécialisée à une époque où la couleur y faisait son apparition. Les propositions post-modernistes s'avèrent d'ailleurs le plus souvent être une « architecture de papier », fantasmée à défaut de concrétisation. Et c'est bien en raison du phénomène d'emballement médiatique qui entoure ces propositions que la véritable métamorphose des pratiques de l'architecture a été sous-évaluée. L'époque voit en parallèle s'affirmer de nouvelles approches et méthodologies (telles que l'analyse critique du milieu et l'approfondissement de la culture moderne elle-même) non plus déterminées par des modèles idéaux que l'on se devrait d'appliquer sans prendre en compte les déterminants locaux.

À ce titre, Londres, en tant qu'espace d'expérimentation de l'intégration de la « radicalité », confirme son statut de laboratoire pour une modernité intégrée. Les forts clivages que nous avons relevés témoignent de la dynamique propre d'un milieu culturel libéral assez propice à la critique. C'est d'ailleurs dans cette perspective culturelle que l'on pourra juger positivement le phénomène du « post-modernisme britannique », comme une tentative participant de l'approfondissement de la culture moderne britannique.

Ce « processus » est circonscrit dans le temps : le regard que l'on peut porter sur l'architecture contemporaine, depuis les années 2000, confirme l'épuisement des postures caricaturales et le dépassement de la phase intense de questionnements accompagnant la généralisation de la culture moderne de l'architecture, telle qu'elle a débuté dans les années 1950-60.

L'analyse du cas londonien spécifique révèle, pour les années 2000-2004, un tournant important. La période se voit en particulier marquée par l'achèvement du programme pour le réaménagement de *Paternoster Square*, le long « serpent de mer » pour lequel a finalement

triomphé le choix d'une architecture moderne intégrée. L'année 2004 est de même marquée par le renouveau de la légitimité de la culture moderniste, réévaluée dans ses fondements doctrinaires ; les constats dressés durant la fameuse « crise » de 1974 semblent bien loin – les constats des fameux pamphlets que sont *Crisis in architecture* de Malcolm MacEwen ou *L'Architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près)* de Peter Blake, textes très critiques qui se sont vus compléter par l'essai de Jencks en 1977 et l'inauguration de la vague du post-modernisme. Le documentaire « *I Love Carbuncles* » (« *J'aime les furoncles* ») diffusé en septembre 2004 par la chaîne de télévision britannique Channel 4, bien qu'anecdotique, est un élément passif intéressant qui participe de cette reconsidération de la radicalité moderniste et du *New Brutalism* britannique ; les producteurs et réalisateurs Red Cinnamon et Nicole Carman y répondent en bonne et due forme au film du prince Charles – « *A Vision of Britain* » (diffusé sur la BBC le 28 octobre 1988).

Fortement médiatisé dans le cours de la décennie 1980, le discours critique du prince Charles n'a plus le caractère de nuisance supposé pour la profession. L'épisode critique est plus le symptôme d'une réévaluation plus profonde et large de la culture moderne qu'un moteur de cette réévaluation ; le retour de la tradition au premier plan est essentiellement une expression de cette remise en cause du modernisme, qui agit donc comme un « contre-modèle ».

Une affaire dont nous n'avons pas spécifiquement traité reflète cette inflexion critique au tournant des années 2000, ainsi que la consécration de la culture moderne qui se voit incarnée dans une réalisation architecturale majeure : le gratte-ciel *Swiss Re* (au 30 St Mary Axe à la City) de l'architecte Norman Foster, édifié entre 2001 et 2004 (en collaboration avec les ingénieurs d'Arup Associates et l'entreprise suédoise Skanska).

Sa réception positive dans l'opinion permet d'entrevoir un changement dans la perception du public vis-à-vis des expériences modernes : surnommé « le cornichon » (« *the gherkin* ») en raison de sa silhouette métaphorique (qui doit avant tout sa forme à une démarche technique plus écologique⁷⁹⁷), ce gratte-ciel est devenu l'emblème d'un Londres moderne comme le symbole de l'entrée dans le nouveau millénaire. En 2005, à la remise du prix *James Stirling* décerné par le RIBA, le *Swiss Re Building* s'est vu salué comme la plus grande contribution à l'architecture britannique de l'année... bien loin des critiques contre les « moignons de verre géants⁷⁹⁸ », et encore plus des critiques des années 1970 sur le système du mur-rideau qui entraînait d'inévitables gaspillages d'énergie, sur l'échelle des tours par rapport au paysage urbain qui détériorait la qualité de son tissu et l'unité de base de la ville traditionnelle que constitue le trottoir. La forme particulière du gratte-ciel sur le site du 30 St Mary Axe permet au contraire de ménager un généreux espace piéton au sol, grâce à sa forme en retrait et son

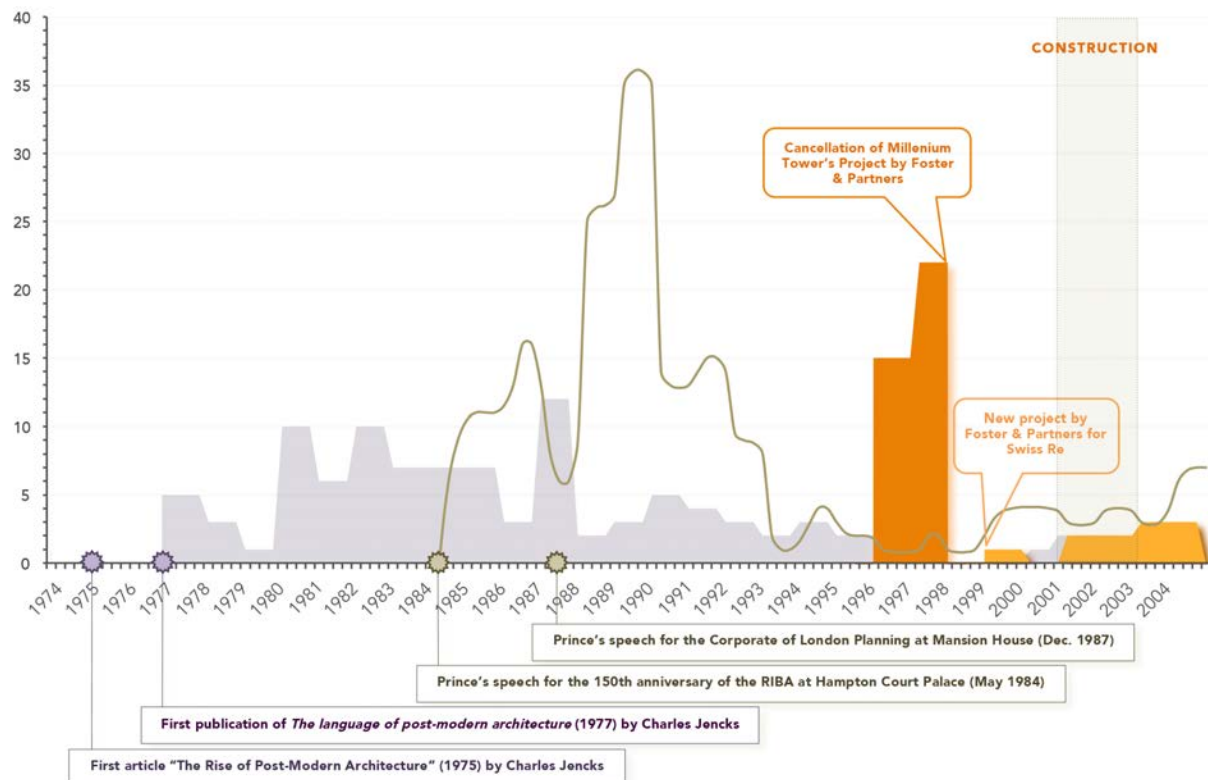
⁷⁹⁷ Les couloirs de ventilation verticaux inscrits dans le double vitrage accompagnent l'élévation de la structure de l'édifice, tournant de cinq degrés avec les étages, ce qui permet d'utiliser la moitié de la consommation normale d'énergie pour un édifice de cette taille et par la même occasion d'isoler l'espace intérieur.

⁷⁹⁸ Voir le chapitre : « 1984 – PREMIER DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX » ; p. 126-152 / détail du discours en « ANNEXES ».

aérodynamisme permet de même d'éviter les désagréments de la résistance au vent. Sa forme naturaliste crée une image familière et attachante au cœur de la ville qui en fait une nouvelle icône populaire, tel que l'a souligné lui-même Charles Jencks dans son ouvrage *The Iconic Building – The Power of Enigma* (2005), l'année où *Building design* titra : "Foster's Swiss Re is world's most admired building" (no. 1702, 2005, Dec. 9, p. 3).

Pourtant, lors de sa livraison en 2004, la réception du gratte-ciel dans la presse spécialisée a été des plus insignifiantes : on ne dénombre que trois articles⁷⁹⁹ ! Cette réception n'a guère été plus importante lors de l'élaboration du programme ou lors de la phase de chantier⁸⁰⁰.

➔ Millenium Tower Project – City of London / Swiss Re Building (Foster & Partners) / cf. « ANNEXES » p. 347-349



C'est certainement le signe de l'épuisement de l'effet polémique au sujet de la construction de tours de bureaux dans le cœur de la capitale, ici sans commune mesure avec l'affaire du

⁷⁹⁹ Voir : "Foster triumph (In this year's Stirling Prize for the Swiss Re building)" *RIBA journal* (2004) ♦ Robert Booth, "Foster: bigger and better" *BD* (2004) ♦ Christian Brensing and others, "Office lives" *AR* (2004).

⁸⁰⁰ Voir : Hannah Baldock, "Cool as a cucumber" *Building* (2001) ♦ Alba Cappellieri and others, "La torre e la citta [The tower and the city]" *Domus* (2001) ♦ David Taylor, "Foster's 'St Mary Axe' swings into view (The Swiss Re building – now rebranded as 30 St Mary Axe to emphasise its 'historic' site in the city of London - is approaching its halfway stage)" *AJ* (2002) ♦ Andy Pearson, "London will never look the same again" *Building* (2002) ♦ Matthew Kitson, "Building analysis. Turning green: Swiss Re, 30 St Mary Axe, London" *Building services* (2003) ♦ Andy Pearson, "Tower of Babble" *Building* (2003) ♦ "Capping the tip of the gherkin" *Building* (2003).

*Mansion House Square*⁸⁰¹ (le fameux programme au carrefour *Bank* porté par le promoteur Peter Palumbo, et signé Mies van der Rohe). Ce fait est particulièrement significatif si l'on tient compte de l'ensemble du processus décisionnel et créatif qui a concouru à l'édification du *Swiss Re Building* : l'opération immobilière tertiaire remonte, en réalité, au début des années 1990, lorsqu'un premier projet de construction d'un gratte-ciel haut de 386 mètres, assez massif et standard dans son formalisme, et connu initialement sous le nom de « *Millenium Tower* », suscita de très importantes réactions. Ce premier programme fut élaboré pour une implantation sur le même site occupé par les vestiges du *Baltic Exchange Building*, la bourse maritime de Londres (construit en 1903 par les architectes T.H. Smith et William Wimble), un édifice néoclassique classé au *Grade I* sur la liste des monuments protégés et détruit lors de l'attentat à la bombe du 10 avril 1992 mené par l'IRA (l'Armée Républicaine Irlandaise). Le programme de gratte-ciel proposé déclencha la presse spécialisée : pas moins d'une trentaine d'articles en deux ans⁸⁰², ceci jusqu'à ce que la polémique soit close en août 2000, lorsque le vice-premier ministre travailliste et secrétaire d'État à l'Environnement⁸⁰³ John Prescott finit par autoriser un programme « révisé ». L'affaire de la *Millenium Tower* reflète donc un enjeu primordial qui n'a rien à voir avec la problématique de style, celle de l'échelle ou de l'intégration paysagère au

⁸⁰¹ Voir les chapitres traitant de l'opération : « *Mansion House Square ou le crime de la hauteur de Mies van der Rohe (1981-85)* » (p. 143-152) et « *No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) – l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté* » (p. 188-199).

⁸⁰² Voir la sélection : Amanda Baillieu, "Baltic redevelopment 'should fund heritage'" *AJ* (1996) ♦ Jane Lewis, "Row flares over Baltic Exchange U-turn by EH; Architects: Foster & Partners" *BD* (1996) ♦ David Taylor, "Sir Norman reaches for the sky with City mega-structure; Foster tower goes on show; London in ferment over Foster's 'pencil in the sky'" *AJ* (1996) ♦ Robert Bevan, "EH threat to Foster tower... Sir Norman keeps lifting you higher; Architects: Foster & Partners" *BD* (1996) ♦ Elaine Knutt, and Giles Barrie, "Millennium Tower: East meets West on Foster skyscraper" *Building* (1996) ♦ "RFAC lists reservations about Foster's Millennium Tower" *AJ* (1996) ♦ James Fisher, "'Mr London' demolishes Sir Norm's city tower" *BD* (1996) ♦ "Norm's tower shouldn't be built says Fawsley" *BD* (1996) ♦ Amanda Baillieu, "London opinion turns against Foster's Millennium Tower... as Farrell gets ready to unveil 85-storey HK tower" *AJ* (1997) ♦ Amanda Baillieu, and David Taylor, "EH London height policy study attacked as 'simplistic'; Foster Tower 'would enhance skyline', says developer... but London planners think it is 'backward-looking'" *AJ* (1997) ♦ James Fisher, "Foster's tower 'would be an air traffic hazard'" *BD* (1997) ♦ David Taylor, "Westminster council joins Millennium Tower critics; Architects: Foster & Partners" *AJ* (1997) ♦ "London Millennium Tower: what do people really think" *BD* (1997) ♦ Francesco Guerrera, "Planners frustrated over Foster tower" *Building* (1997) ♦ "Election freezes Foster's City tower" *BD* (1997) ♦ Francesco Guerrera, "Millennium Tower rejected" *Building* (1997) ♦ James Fisher, "Heights and views under scrutiny in the capital" *BD* (1997) ♦ James Fisher, "Foster forced to chop down his city skyscraper" *BD* (1997) ♦ "Planners seek meeting with Foster over tower" *BD* (1997) ♦ "Scaled-down Foster tower will keep Millennium title... as City's current giant re-opens without NatWest name" *AJ* (1997) ♦ Penny Lewis, "High and mighty suits me" *BD* (1997) ♦ David Taylor, "Kvaerner close to decision on Millennium Tower substitute" *AJ* (1997) ♦ "Two revised options for Millennium Tower" *BD* (1997) ♦ "Taller Foster tower design may win by a nose" *AJ* (1997) ♦ David Taylor, "Foster's streamlined tower is set for inquiry... as City braces itself for Paternoster application" *AJ* (1997) ♦ David Taylor, "Europe's tallest tower is felled before it's built" *AJ* (1997) ♦ James Fisher, "Foster retained as Baltic sale brings down tower plans" *BD* (1997).

⁸⁰³ Secrétaire d'État à l'Environnement du gouvernement de Tony Blair du 2 mai 1997 au 8 juin 2001, vice-premier ministre du 2 mai 1997 au 27 juin 2007.

fondement de la critique initiée par le lobbying de *SAVE Britain's Heritage*⁸⁰⁴ et celui des traditionalistes.

Dans ce même contexte, on pourra de même souligner l'importance de l'enjeu assez méconnu du réaménagement du site de *Tower Bridge*, sur les rives de la Tamise, où a été édifié par Foster & Partners le nouveau *City Hall*⁸⁰⁵, entre 2000 et 2002, siège du *Greater London Authority* et de l'Assemblée des élus. Ce programme public est audacieux pour son esthétique et consacre l'échec des propositions historicistes : dès la fin des années 1980, le site avait en effet été pressenti pour accueillir la programmation⁸⁰⁶ de l'architecte traditionaliste John Simpson, lequel proposait la création d'un quartier ressemblant, assez grossièrement, à la place Saint-Marc de Venise, avec même un campanile... cette proposition était un contre-projet à celle initiale néogothique de John Burgee et de Philip Johnson pour les promoteurs St Martins. Validé en 1989 par le secrétaire d'État à l'environnement Nicholas Ridley, le projet néoclassique de Simpson se vit finalement abandonné en 1991.

La seule réalisation d'envergure que réalisera cet architecte traditionaliste dans le cœur de la capitale demeure l'extension de la *Queen's Gallery*⁸⁰⁷ de *Buckingham Palace* (livrée en 2002), parfait petit temple néoclassique de l'ordre dorique. Il ne peut pas, à ce titre, être considéré comme une réponse convaincante d'un point de vue de l'intégration paysagère, en particulier vis-à-vis de l'architecture du palais...

Ce phénomène d'épuisement de la mode historiciste se révèle tout particulièrement dans chacune des grandes controverses (ou affaires) que nous avons étudiées dans cette thèse, que ce soit le programme *Mansion House Square*, devenu le *No. 1 Poultry* de Stirling & Wilford (1985-98), ou du redéveloppement de *Paternoster Square* par les propositions successives d'ARUP (1986-89), de l'équipe princière (1988-95) et de Whitfield & Partners (1996-2003). On constate d'intenses crispations mesurables à l'intense activisme éditorial et journalistique... puis, la réalité d'un phénomène d'indifférence quasi générale lors de la réception. Si ces polémiques sont au demeurant inédites dans l'histoire, elles sont surtout le fait d'une réaction

⁸⁰⁴ Voir le chapitre : « 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme » ; p. 59-77.

⁸⁰⁵ Voir : "City Hall, Greater London Authority headquarters" *GA document*, no. 71, 2002 Aug., p. 8-23 ♦ Chris Wilkinson, "Logic and language: Foster & Partners' city hall" *Architecture today*, no. 131, 2002 Sept., p. 64-80 ♦ "City hall scrapes top environment grade" *Building Design*, no. 1536, 2002 June 7, p. 5.

⁸⁰⁶ Voir le sujet : Lee Mallett, "MP joins attack on Johnson's design" *BD*, no. 845, 1987 July 17, p. 3 ♦ "Gothic complex for South Bank" *Building*, vol. 252, no. 7491 (15), 1987 Apr. 10, p. 9. ♦ Penny Guest, "Ridley wins treble chance at London Bridge" *Building*, vol. 253, no. 51 (7578), 1988 Dec. 16, p. 9 ♦ "Space-planning in Venice upon Thames" *AJ*, vol. 189, no. 12, 1989 Mar. 22, p. 11 ♦ Penny Guest, Malcolm Savage, "London Bridge City" *Building*, vol. 254, no. 7584 (6), 1989 Feb. 10, p. 18-21 ♦ "Go-ahead for Simpson's Venice vision" *AJ*, vol. 191, no. 11, 1990 Mar. 14, p. 13 ♦ London's disneyland" *AR*, vol. 187, no. 1118, 1990 Apr., p. 4 ♦ "RFAC 'experts' to stop classic errors" *AJ*, vol. 193, no. 13, 1991 Mar. 27, p. 11.

⁸⁰⁷ Voir : Richard John, David Watkin, *John Simpson: the Queen's Gallery Buckingham Palace and other works* (2002) ; voir aussi les articles : Mary Miers, "Welcome to a new palace of art" *Country Life*, vol. 196, no. 50, 2002 Dec. 12, p. 62-63 ♦ David Watkin, "Ancient and modern" *Architecture today*, no. 130, 2002 July, p. 20-30 ♦ David Watkin, "The Queen's Gallery" *Country Life*, vol. 196, no. 21, 2002 May 23, p. 108-115.

au sein de la profession et de la part des spécialistes, au débat dans lequel le lobbying des traditionalistes conduit par le prince Charles prend sa pleine mesure.

L'enjeu méthodologique posé par le post-modernisme n'est pas le plus important. C'est bien l'opposition entre deux visions de l'urbanisme et de l'architecture qui est en jeu : celle des modernes et celle des traditionalistes.

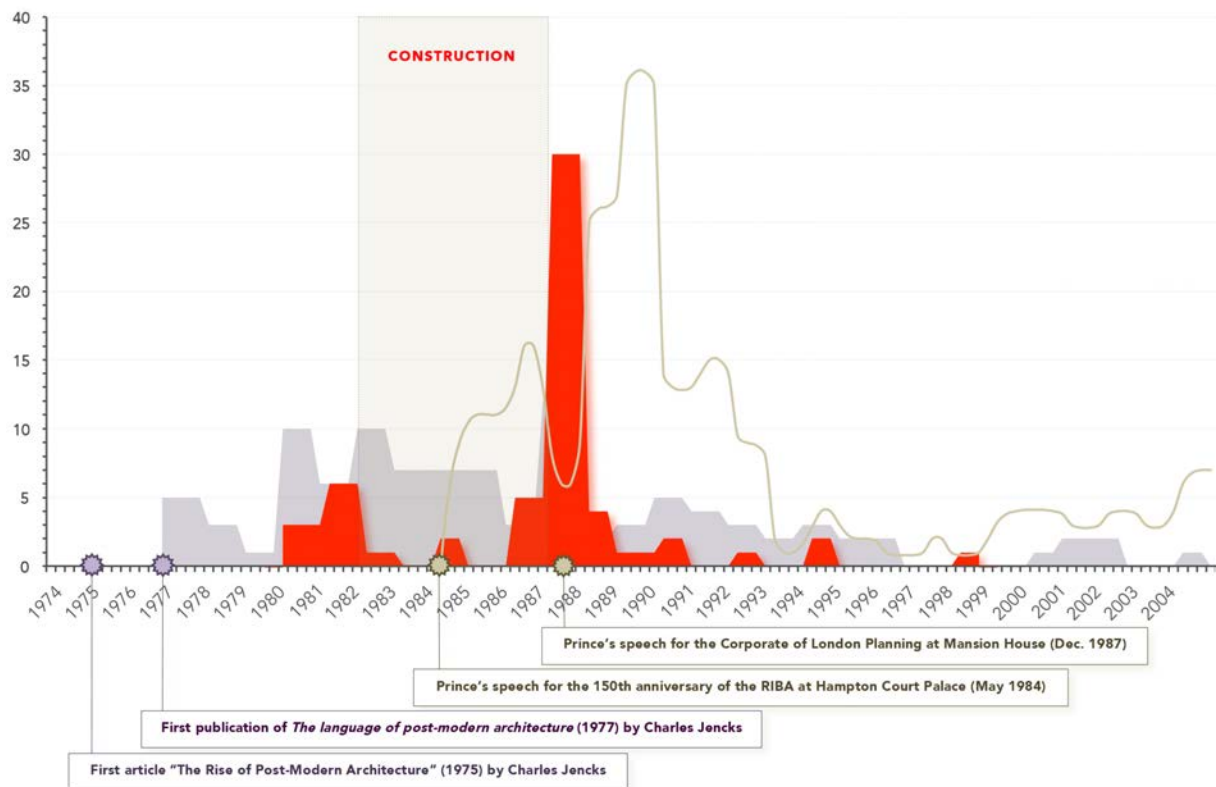
Seule l'extension de la *National Gallery*, dite l'affaire du « furoncle » (1981-91), engageant les propositions de l'ABK puis de VSBA, revêt un caractère singulier en terme de réception. Car on est loin, dans ce cas, d'une indifférence quasi générale. En 1991, la presse se déchaîne pour juger la proposition de Robert Venturi et Denise Scoot Brown. Peut-être parce que le propos de VSBA était justement de prétendre réussir à résoudre la problématique d'intégration, et c'est bien ce critère « attendu » qui avait initialement conduit au choix de cette équipe lors du deuxième concours, suite à l'annulation de la proposition de l'ABK. C'est donc la méthode de Venturi qui s'est vue jugée au sein de la profession et, en particulier, par les critiques de la presse spécialisée. Il faut d'ailleurs souligner l'ambiance malsaine de cette affaire qui n'est pas détachée d'un mécanisme de réaction nationaliste, puisque l'annulation du premier concours (qui avait distingué une équipe d'architectes nationaux) a pu être perçu, dans le milieu architectural britannique, comme un camouflet. Le choix d'un architecte américain pour apporter une solution signifiait de fait que les architectes anglais étaient incapables d'apporter une solution intégrée dans un contexte patrimonial.

En somme, c'est bien cet enjeu de l'intégration paysagère qui prédomine dans chacune des affaires étudiées plutôt que celui du style à employer, une question qui apparaît périphérique et comme dérivée de ce débat central. Les diverses propositions stylistiques résultantes se voient essentiellement engagées autour d'un clivage net entre les propositions des tenants de la modernité et ceux de la tradition. La posture de Venturi est, à ce titre, plutôt inédite et très radicale : le choix de la greffe qui s'oppose à celui d'un exercice de style, dans la tradition du néoclassicisme⁸⁰⁸. Cette démarche ne s'amalgame guère plus avec le principe de l'éclectisme radical du post-modernisme. C'est aussi cette même problématique de la greffe ou de l'intégration paysagère que l'on retrouve engagée au cœur du programme d'extension de la *Tate Britain*, la *Clore Gallery*⁸⁰⁹ de Stirling & Wilford (1982-87). Dans ce cas précis par lequel nous avons commencé notre « exploration », la problématique du post-modernisme est particulièrement évacuée par l'architecte et par la plupart des critiques, hormis, bien entendu, par Charles Jencks qui a tenté de ramener la créativité libre de James Stirling dans le giron de son éclectisme radical.

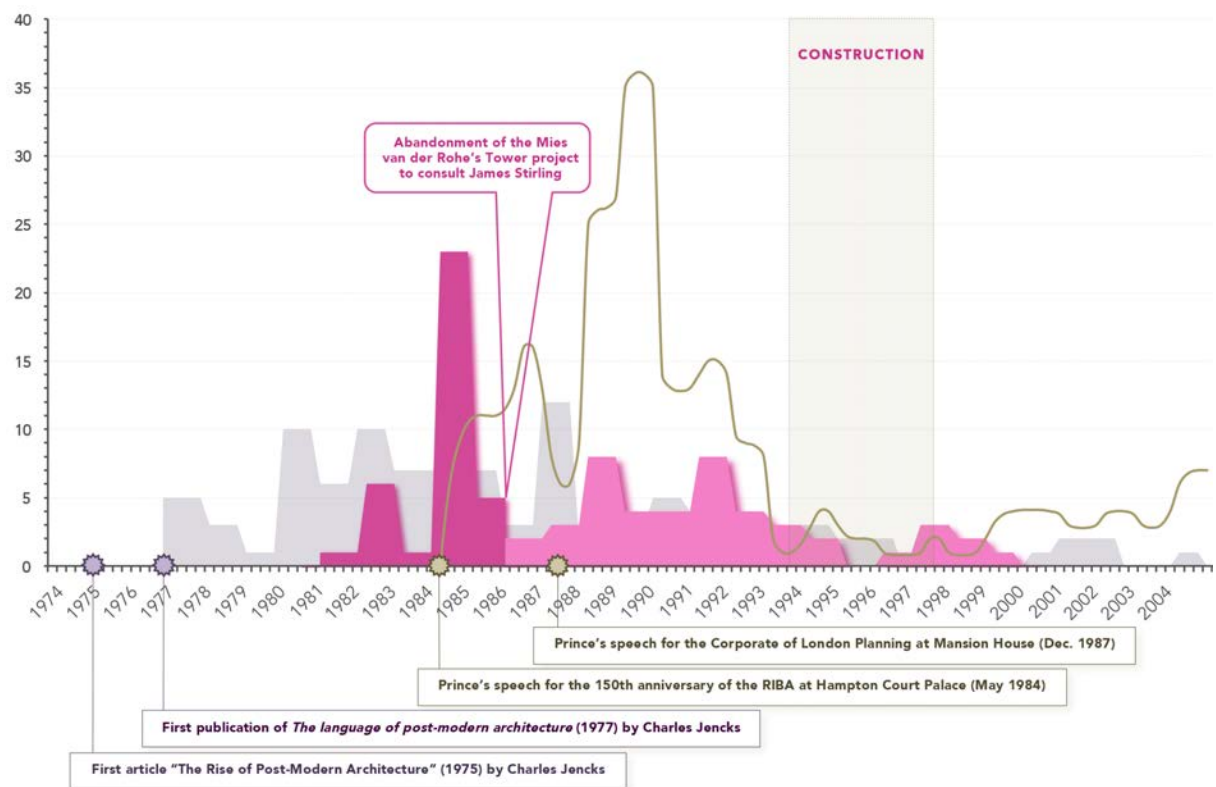
⁸⁰⁸ Robert Venturi s'est particulièrement défendu d'avoir réalisé un exercice de style néoclassique au sens où l'entendent les post-modernistes. Sur le sujet voir le traitement dans le chapitre : « SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) – l'expérimentation de la théorie du hangar décoré » ; p. 200-214.

⁸⁰⁹ Voir sur le sujet le chapitre : « L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) » ; p. 113-123.

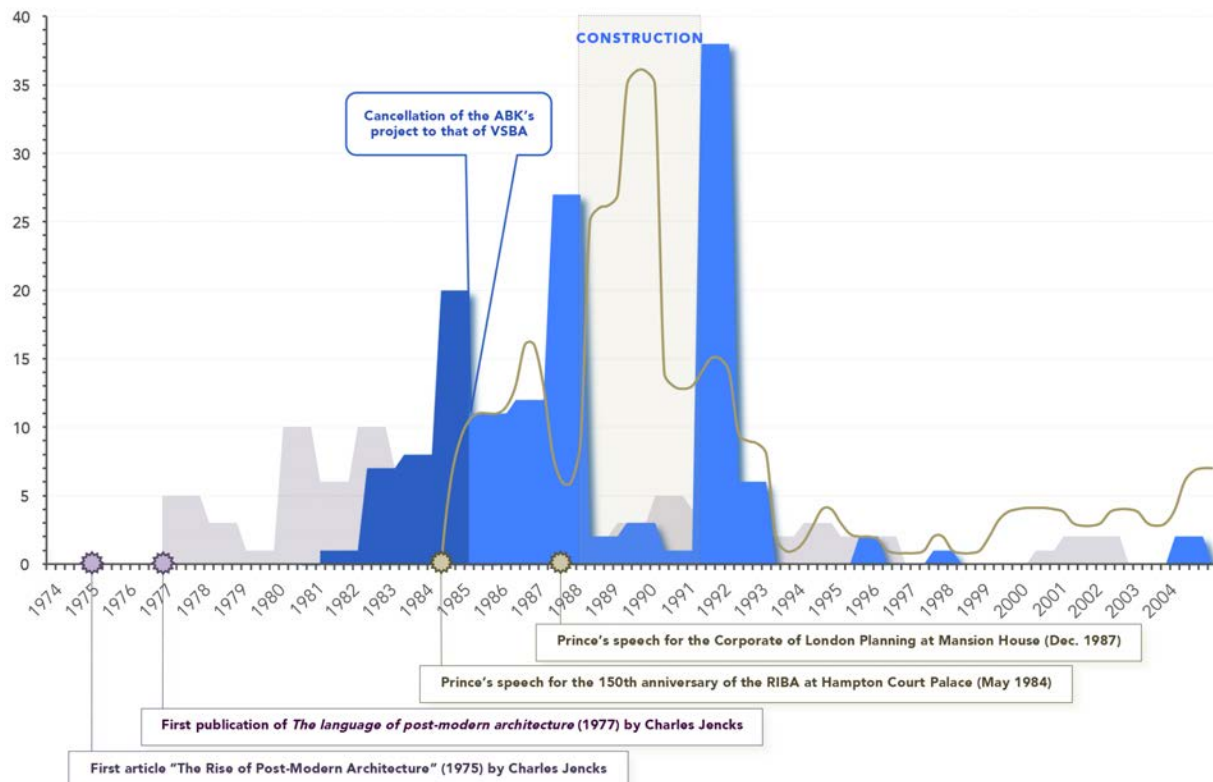
→ Tate Britain's extension / The Clore Gallery (Stirling & Wilford) / cf. « ANNEXES » p. 323-326



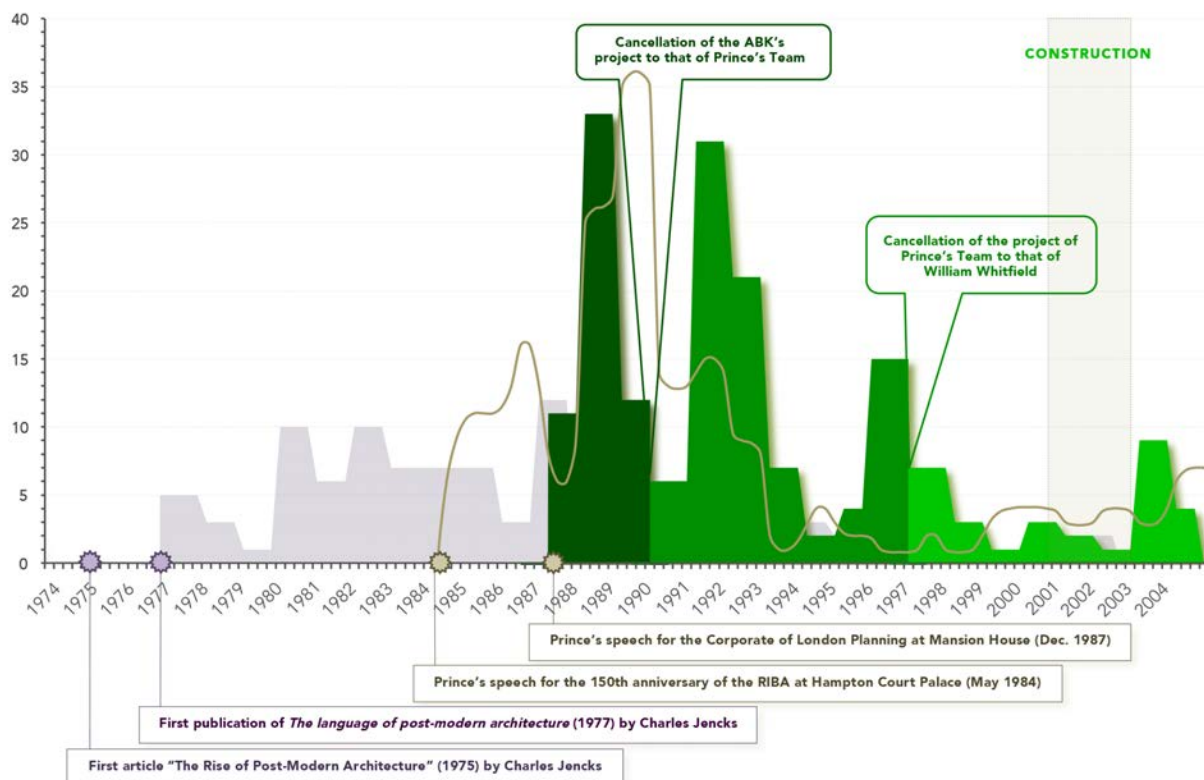
→ Mansion House Square of Mies van der Rohe / No. 1 Poultry (Stirling & Wilford) / cf. « ANNEXES » p. 327-331



→ National Gallery's extension / "Carbuncle" (ABK) + Sainsbury Wing (VSBA) / cf. « ANNEXES » p. 332-338



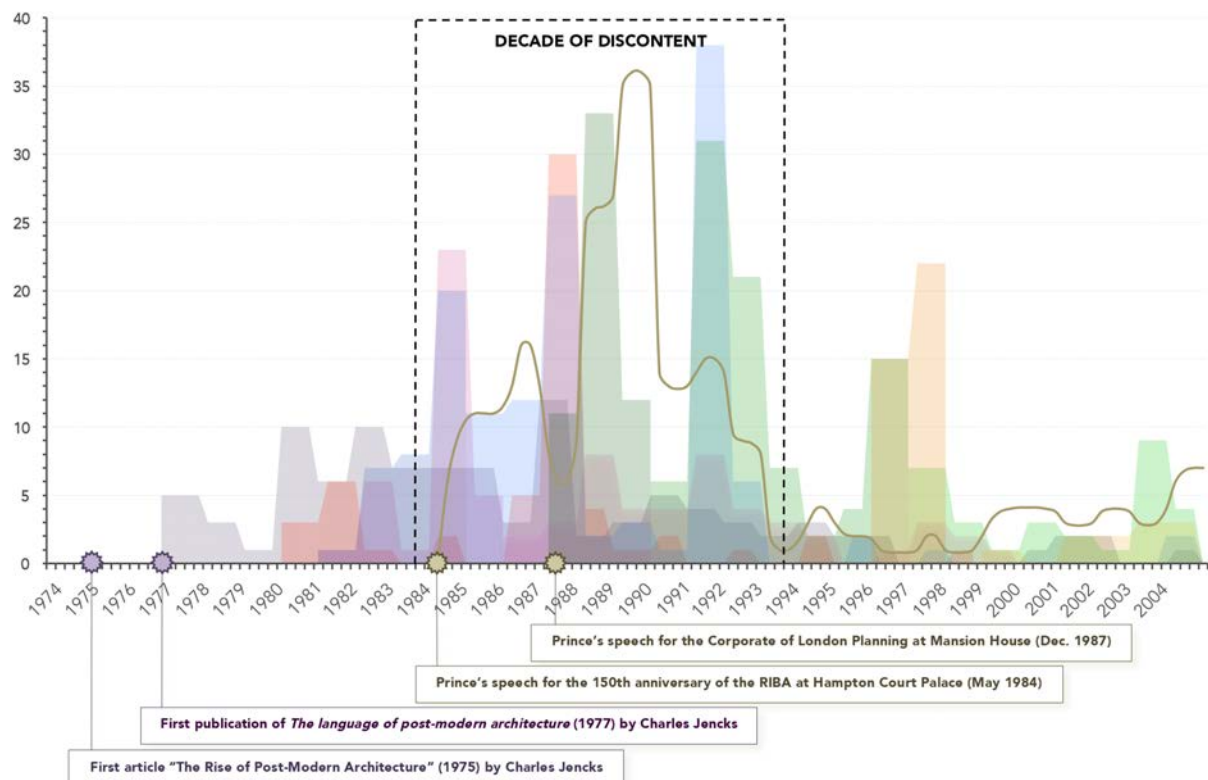
→ Paternoster Square's redevelopment (ARUP) + (Prince's TEAM) + (Whitfield & Partners) / cf. « ANNEXES » p. 339-346



→ LE PRINCE CHARLES EST TRADITIONALISTE ET NON POST-MODERNISTE

Prince Charles is a traditional one and not a Post-Modernist

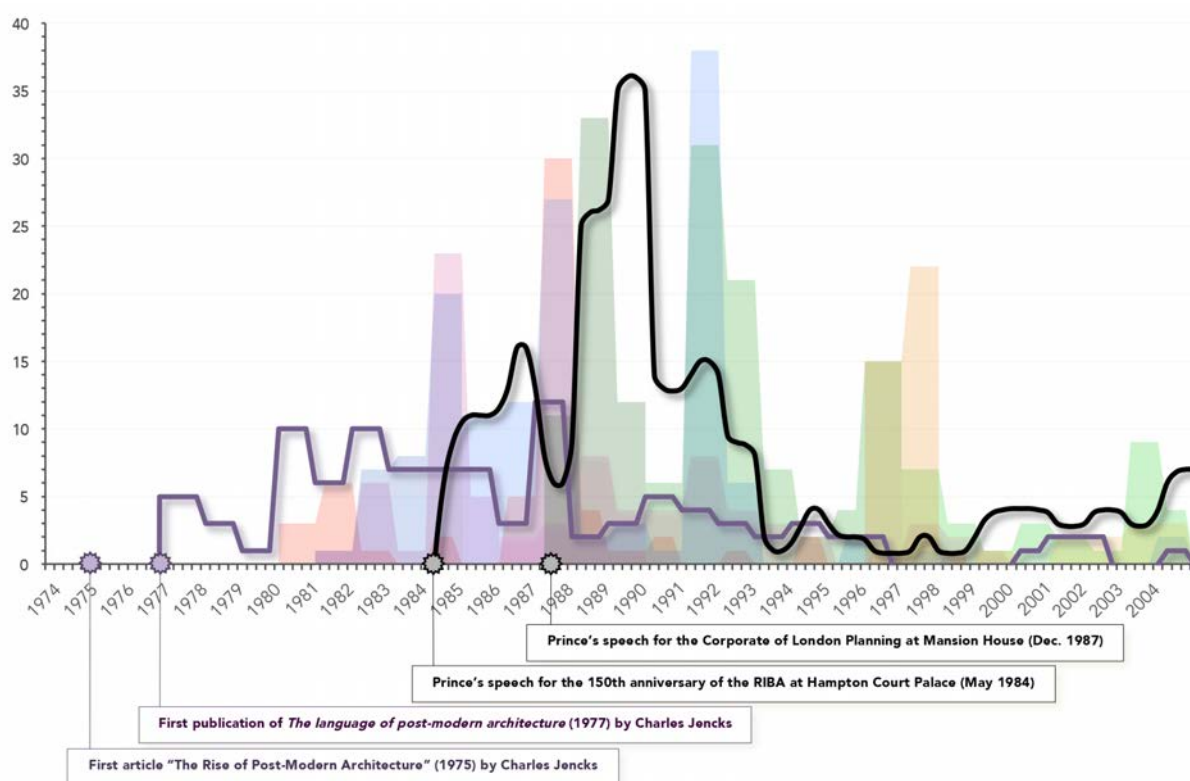
Si les affaires architecturales étudiées ne s'inscrivent pas dans la perspective du phénomène du post-modernisme, comment dès lors évaluer la nature de la « crise » du discours moderne rencontrée durant la décennie 1980 ? Pour prendre la mesure du phénomène, il nous faut affiner les résultats que nous avons relevés dans l'étude des occurrences dans la presse spécialisée. Lorsque les cinq graphiques précédents (sur les occurrences spécifiques des opérations étudiées) se voient superposés, on obtient une lecture plus historique :



L'intensité et la concentration des réactions journalistiques et éditoriales permet de mettre en évidence les contours d'une séquence s'étendant des années 1983-84 aux années 1993-94

(approximativement), celle d'une temporalité de « crise » marquée par le développement des polémiques, alors que les prises de positions critiques du prince Charles contre l'*establishment* architectural deviennent centrales dans le débat. On peut identifier une sorte de « *decade of discontent* », « décennie du mécontentement » – terme que nous utilisons pour qualifier la séquence en référence à la formule utilisée pour caractériser l'hiver du mécontentement social⁸¹⁰ de 1978-79 – « *Winter of Discontent* ») qui précéda l'élection, en mai 1979, de Margaret Thatcher comme Premier ministre.

On se devra d'affiner cette lecture en soulignant dans un nouveau graphique (ci-dessous) la dynamique de deux courbes, celle de l'occurrence sur le post-modernisme et celle de l'activisme princier : les deux courbes ne peuvent donc être amalgamées puisque l'une tend à décroître quand l'autre suit sa propre trajectoire au sein de la « décennie du mécontentement » ; ce qui est conforme à l'idée que nous venons de développer dans la première partie de cette conclusion : l'épuisement précoce du post-modernisme, comme facteur d'actualité et « moteur » d'un régime de crise. Le point de croisement des deux tendances est à la fin de l'année 1987, précisément lors du deuxième discours du prince Charles qui verra l'actualité médiatique se focaliser sur le sujet, tout au long de l'année suivante.

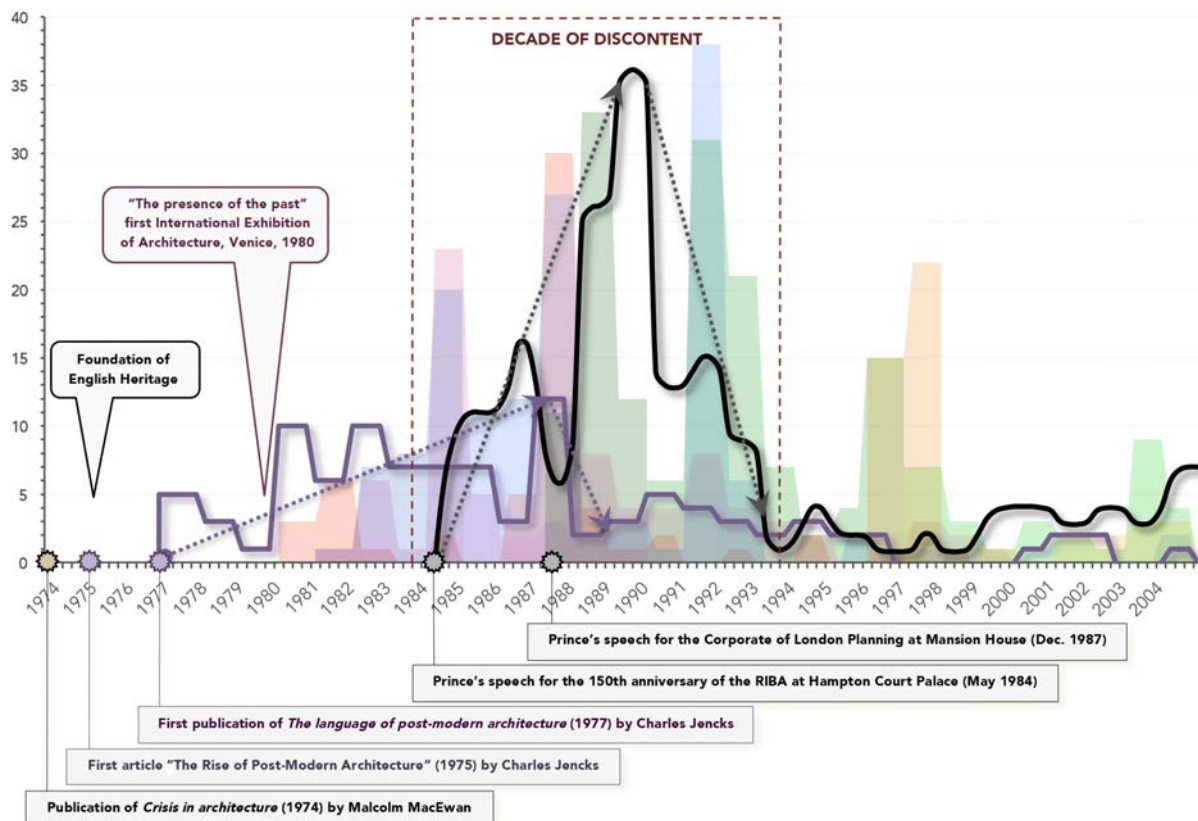
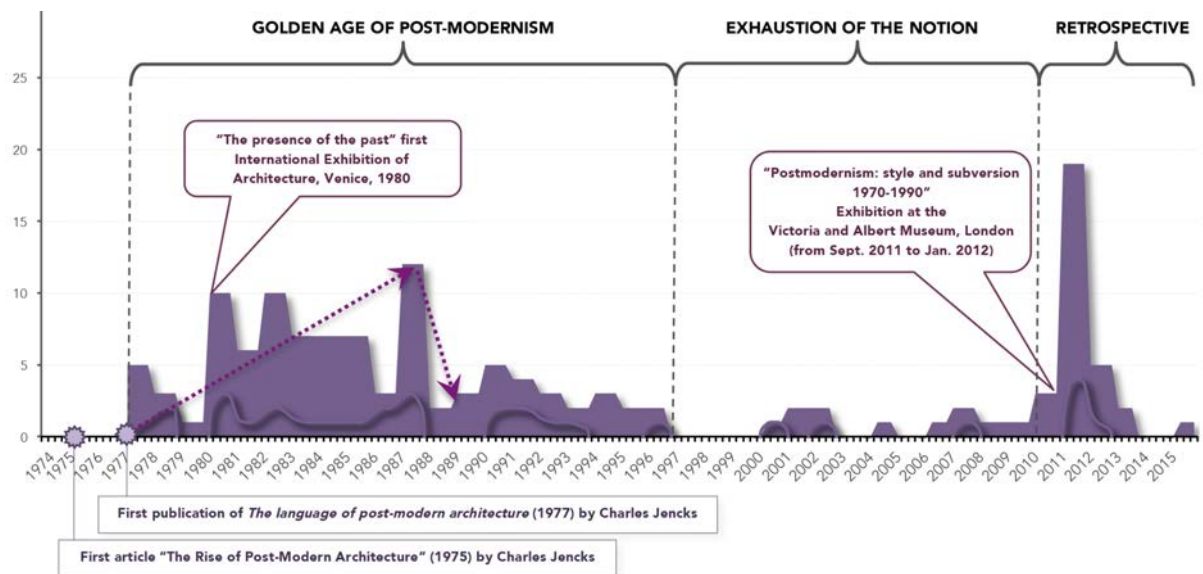


Cette analyse graphique confirme donc l'autonomie des régimes d'engagement militant et médiatique de deux phénomènes spécifiques que sont : (1), l'aventure éditoriale et médiatique que constitue le post-modernisme britannique, initié par la publication de l'essai de Charles

⁸¹⁰ Voir le chapitre : « 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme » ; p. 59-77.

Jencks en 1977 et relayé par l'exposition de la Biennale de Venise en 1980, et (2), l'activisme du prince Charles, devenu le porte-parole des traditionalistes.

Le fameux « âge d'or du post-modernisme » britannique (1977-97) n'est d'ailleurs pas aussi homogène que le premier graphique le laissait percevoir, puisque doivent être distinguées deux phases internes (voir ci-dessous) : une première longue phase ascensionnelle de 1977 à 1987-88, puis une seconde phase décroissante rapide de 1987-88 à 1989 qui s'étend jusqu'en 1997 où, progressivement, la notion passe au second plan, alors que l'actualité se focalise sur la parole princière et les problématiques d'intégration soulevées par les controverses :



Il faut différencier assez systématiquement le débat existant autour du post-modernisme avec les problématiques soulevées par le lobby traditionaliste : on percevrait en effet un peu trop rapidement ce retour au premier plan de la tradition comme un phénomène « postmoderne » ; En somme, nous devons questionner la nature du traditionalisme promu par le prince Charles : le retour de la tradition est-il un phénomène *postmoderne* ?

Il serait historiquement faux de percevoir ce renouveau de la tradition comme une nouveauté. La tradition, en tant que contre-modèle de la modernité depuis le début du XX^e siècle ne fait que retrouver son audience. On devrait à ce titre plutôt considérer la réalité d'un climat favorable au développement d'un discours de rupture avec le modèle progressiste, un modèle que combattent les traditionalistes. Mais, en aucun cas on ne pourra associer le traditionalisme au post-modernisme, puisque cette première tendance œuvre au retour d'une vision pré-moderniste par le renouveau de la culture architecturale britannique classique, déclassée par le modernisme. Tout au plus, nous devrions considérer le caractère concomitant du phénomène du post-modernisme et celui du retour de la tradition au premier plan. L'un s'inscrit dans les pas de l'autre sans se confondre ; le post-modernisme a préparé le renouveau de la légitimité d'un discours conservateur. Il nous faut néanmoins mettre, sur le fond, à distance l'intrication de ces deux phénomènes : sans l'action du prince Charles (et donc de l'importance de son aura médiatique), il est certain que le renouveau de la tradition n'aurait pu jouer pleinement son rôle de « contre-modèle » à la modernité, dans le débat contemporain.

Rappelons d'ailleurs combien le prince Charles s'est particulièrement défendu d'être « post-moderniste », ou « postmoderne » : dans son essai *Le Prince et la Cité, un regard personnel sur l'architecture d'aujourd'hui* (1989), il a réfuté cette association : « le langage universel des symboles n'existe plus et les tâtonnements de certains critiques pour trouver une "signification" à ce qu'ils appellent l'architecture postmoderne ont été plutôt infructueux⁸¹¹. »

En août 1998, son article dans les colonnes du *Spectator* – “Why I'm Modern but not Modernist⁸¹²” – est très clair : le prince évacue la problématique du post-modernisme pour revendiquer une forme de modernité paradoxale, celle d'une démarche moderne renouant avec la tradition... Bien entendu l'idée est avant tout rhétorique et la posture antimoderniste, ce que les analyses des chapitres suivants confirment : « NEW WAVE MONARCHY : régime d'engagement politique à l'âge du thatchérisme » (p. 171-185) et « La route du néoclassicisme de Richmond à la City : le rêve nostalgique du prince (1984-95) » (p. 216-232).

Les analyses mettent en évidence le caractère militant du combat qui s'appuie sur une idéologie conservatrice, voire réactionnaire lorsqu'elle fait siennes les idées d'architectes et de théoriciens comme Léon Krier. Mais, politiquement, si ce positionnement se rattache en apparence au néoconservatisme thatchérien amalgamé avec le renouveau du libéralisme victorien, il doit plus à une sensibilité critique qui puise ses racines dans le socialisme anglais,

⁸¹¹ Charles, HRH The Prince of Wales, *Le Prince et la Cité...*, Opus cit. p. 91.

⁸¹² Charles, HRH The Prince of Wales, “Why I'm Modern but not Modernist”, *The Spectator*, August 8, 1998.

plus particulièrement dans la pensée de William Morris (le père fondateur des *Arts & Crafts*) qui dénonçait au milieu du XIX^e siècle le système capitaliste basé sur le profit et la production de masse dénuée de qualité, se faisant l'ardent défenseur de l'artisanat, de l'environnement et du patrimoine architectural. Le prince Charles ne fait que réactualiser ce discours culturaliste, et spécifiquement britannique, en tentant de rendre légitime le renouveau d'un modèle alternatif au modernisme. De ce positionnement critique découle la théorie contemporaine du *New Urbanism*⁸¹³, dont la ville nouvelle du prince dans le Dorset, *Poundbury* (avec Léon Krier comme architecte en chef et planificateur) se veut un modèle⁸¹⁴.

La « montée en généralité » de ces propositions dans les media repose essentiellement sur l'action lobbyiste du prince qui leur donne une audience sans précédent, en particulier, sur l'enjeu de la défense du patrimoine, mais aussi, des problématiques environnementales et participatives lorsqu'il défend la décentralisation décisionnelle en matière d'aménagement⁸¹⁵.

La rhétorique princière s'inscrit dans la continuité de la « *Community Architecture*⁸¹⁶ » fondée en 1975. Les discours princiers⁸¹⁷ reprennent presque systématiquement les revendications des *Communities Architecture* pour la revitalisation des centres-villes par la réhabilitation et une approche constructive moins industrielle qui porte à mettre les enjeux écologiques et environnementaux au cœur du débat et de l'action militante. C'est dans cette perspective qu'il faut appréhender la création en 1999 de *The Prince's Foundation for Building Community*⁸¹⁸, un organisme de bienfaisance éducative dont l'objectif est de promouvoir dans les pratiques une

⁸¹³ Le *New Urbanism* est un mouvement de planification alternatif au modèle moderniste, valorisant l'échelle réduite de la ville, des espaces publics circonscrits et végétalisés à l'image des cités jardins, où les techniques de construction essaient de renouer avec les matériaux traditionnels, les modèles classiques et vernaculaires. Le concept est né institutionnellement en 1994, lors du congrès éponyme tenu à Chicago. Il est néanmoins issu de l'action de l'*European Urban Renaissance* fondée lors de la première Triennale de Bologne de 1992, dans le cadre de la création de l'association culturelle de l'université de Bologne, « Une Vision de l'Europe » (organisme inauguré le 29 septembre 1992 par le prince Charles). En 1996, le quatrième congrès du mouvement tenu à Charleston a concouru à l'édition d'une charte, contre modèle de la Charte d'Athènes promue par les CIAM. Voir sur le sujet : Gabriele Tagliaventi, *Urban Renaissance* (1996) ♦ Peter Katz, *The New Urbanism: toward an architecture of community* (1994).

⁸¹⁴ Voir : Charles, HRH The Prince of Wales, discours prononcé à l'occasion de la conférence du *Traditional Urbanism in Contemporary Practice* organisée par *The Prince's Foundation*, Londres (20 novembre, 1992) ♦ Discours prononcé à l'occasion de l'*Organisation of World Heritage Cities Conference* à Edinburgh (30 mai, 2006).

⁸¹⁵ Voir : Charles, HRH The Prince of Wales, "Power to the people" *Perspectives on architecture* (1994).

⁸¹⁶ Voir le chapitre : « 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme » ; p. 59-77.

⁸¹⁷ Voir : Charles, HRH The Prince of Wales, "Too good to lose" *Perspectives on architecture* (1997) ♦ Discours prononcé à la conférence *Enhancing the Healing Environment* organisée par *The Prince's Foundation* pour *The Built Environment and The King's Fund*, St James's Palace, Londres (26 janvier, 2006).

⁸¹⁸ *The Prince's Foundation for Building Community* (devenue *The Prince of Wales's Institute of Architecture* en 2001, puis *The Prince's Foundation for the Built Environment* en 2012).

architecture participative et communautaire, selon des principes de design issus de la tradition⁸¹⁹.

La parole princière agit donc comme un contre-pouvoir, non pas en déstabilisant de façon fondamentale la pratique architecturale (tel que le ferait penser à premier abord l'enchaînement médiatique des deux premiers discours de 1984 et de 1987), mais en conférant une place centrale (et nouvelle) dans le débat public aux questions touchant à l'architecture et à l'urbanisme qui, il faut bien le dire, restaient jusque là l'affaire de spécialistes. Dans aucun autre pays une telle médiatisation n'a pu voir le jour. C'est ainsi que l'action du prince Charles, malgré ses influences supposées malheureuses sur des concours annulés, semble paradoxalement participer de la vitalité du débat architectural, de la démocratie anglaise et de la dynamique de la société civile qui fonde l'action politique sur la base du lobbying.

En 2004, des articles ont proposé une relecture du rôle central de l'action militante menée par le prince, en particulier "Princely fallout"⁸²⁰ de Michael Hammond dans *Architects' journal*, "The 'carbuncle' effect"⁸²¹ de Pamela Buxton et Ellis Woodman dans *Building design* et "Much loved friend"⁸²² de Jules Lubbock dans *RIBA journal*. Ce dernier prend la défense du prince en lui reconnaissant (de façon certes exagérée) le mérite d'avoir arrêté la « médiocrité » architecturale et contribué en partie à l'émergence d'une architecture moderne plus contextuelle : « Rogers et Foster, comme beaucoup d'autres modernistes, sont devenus de superbes contextualistes, comme l'illustre la construction du siège de Channel 4 par Rogers et le Carré d'Art à côté de la Maison Carré de Nîmes de Foster, sites patrimoniaux très sensibles⁸²³. »

L'architecte Richard Rogers demeure toutefois bien un moderne militant, et cet opposant qui condamne la vision traditionaliste. Régulièrement, Rogers s'est exprimé dans la presse spécialisée, par l'intermédiaire de tribunes dans les quotidiens nationaux ou par le biais d'ouvrages – comme en témoigne son introduction à l'essai *The Prince of Wales: right or wrong? An architect replies* (1989) du président du RIBA, John Maxwell Hutchinson. Rogers a été en

⁸¹⁹ Voir en particulier une des dernières publications du prince : Charles, HRH The Prince of Wales, "Facing up to the future: Prince Charles on 21st century architecture", *Architectural Review* (2015).

⁸²⁰ Michael Hammond, "Princely fallout (It is 20 years since Prince Charles lambasted contemporary architecture with his notorious 'monstrous carbuncle' speech, and the repercussions are still being felt today)" *AJ* (2004).

⁸²¹ Pamela Buxton and others, "The 'carbuncle' effect (Twenty years on, has Prince Charles's famous speech at Hampton Court had any lasting effect? Includes: Deciphering the code - are the design codes championed by Prince Charles our salvation or defeat?, by Ellis Woodman, p. 18-19 [includes interviews on the codes with Will Alsop and Paul Murrain, by Robert Booth and Ellis Woodman respectively, p. 19])" *BD* (2004).

⁸²² Jules Lubbock, "Much loved friend? (Argues that Prince Charles has revolutionised urban design, twenty years after his 'carbuncle' speech criticised contemporary architecture)" *RIBA journal* (2004).

⁸²³ *Ibidem* : "In practice too, Rogers and Foster, like many other modernists, have become superb contextualisers, as exemplified by Rogers' Channel 4 building and Foster's Carré d'Art next the Maison Carré de Nîmes, the most sensitive of heritage sites. [...] The prince stopped mediocre shemes."

première ligne des batailles médiatiques sur les trois grandes controverses (comme nous l'avons vu dans chacun des chapitres spécifiques).

Le siège londonien de *Channel 4*⁸²⁴ à *Westminster* réalisé par Rogers & Partners (1990-94) peut à ce titre être interprété comme une contre-attaque architecturale du fameux discours princier d'*Hampton Court Palace* de 1984, puisque Richard Rogers a redéveloppé l'esthétique d'ABK pour leur projet final annulé de l'extension de la *National Gallery*.

La dernière joute médiatique entre les deux hommes concerne le réaménagement de la caserne de *Chelsea* à Londres : Rogers a publiquement condamné l'action du prince dans la presse⁸²⁵, en 2009, pour « abus de pouvoir » en raison de son influence supposée sur la maîtrise d'ouvrage ; la proposition de réaménagement en logements de Rogers & Partners a été abandonnée au cours du processus de planification ; le prince Charles se voit soupçonné d'avoir tenté de « couler » le programme et d'imposer aux propriétaires (la famille royale du Qatar) son propre architecte, Quinlan Terry. En 2009, l'équipe finalement sélectionnée est Squire and Partners, avec Jeremy Dixon / Edward Jones et le paysagiste Kim Wilkie.

En 2015, l'affaire des « *black spider memos*⁸²⁶ » (« des mémos de l'araignée noire » – ainsi surnommée en raison de l'écriture manuscrite du prince) révélée par *The Guardian* provoque un nouveau scandale médiatique et politique. Même si ces documents ont été transmis à titre privé, les critiques jugent qu'ils influencent indûment les décisions politiques du pays. Usant de sa position privilégiée de « personnalité publique » et d'héritier présomptif du trône britannique, le prince aurait tenté d'influencer, par une série de courriers à différents ministères et acteurs, des décisions touchant à l'agriculture, aux modifications génétiques, au réchauffement climatique ou à l'architecture.

⁸²⁴ Voir : "A purpose-built television station" *AJ*, vol. 199, no. 16, 1994 Apr. 20, p. 29-39 ♦ "Station identification" *Blueprint*, no. 108, 1994 June, p. 34-36 ♦ "Channel 4 television headquarters" *AD&U*, no. 10 (301), 1995 Oct., p. 48-65 ♦ Deyan Sudjic, *Channel 4 headquarters, London / architects Richard Rogers Partnership*, London : Blueprint Media, 1996.

⁸²⁵ Voir : Christopher Sell, "Starchitects attack Charles" *AJ*, vol. 229, no. 14, 2009 Apr. 23, p. 9, 16 ♦ BD Newsdesk, "Prasad urges prince to lay off barracks scheme" *BD*, no. 1863, 2009 Apr. 9, p. 4 ♦ Hugh Pearman, "Now what is he thinking?" *RIBA journal*, vol. 116, no. 5, 2009 May, p. 8, 12, 48-49 ♦ Gus Alexander, "Charles the wrecker" *Building*, vol. 275, no. 8629 (19), 2010 May 14, p. 28-29 ♦ Elizabeth Hopkirk and David Rogers, "Prince keeping close eye on new barracks design" *BD*, no. 1919, 2010 May 28, p. 1 ♦ Christopher Sell and Kieran Long, "Rogers hits back at the prince" *AJ*, vol. 229, no. 22, 2009 June 18, p. 6, 16 ♦ "Prince's interference like 'feudalism'", says Rogers" *BD*, no. 1923, 2010 June 25, p. 5 ♦ Roxane McMeeken and Ike Ijeh, "Architects: prince must vow to stop meddling" *Building*, vol. 275, no. 8636 (26), 2010 July 2, p. 12.

⁸²⁶ « *Black spider memos* » est le nom donné aux lettres et missives manuscrites que le prince Charles a fait parvenir aux ministres du gouvernement et à des hommes politiques. C'est le journaliste Rob Evans pour le journal *The Guardian* qui a révélé l'affaire d'État, suite à une demande d'information sur vingt-sept lettres envoyées entre 2004 et 2005. En mars 2015, la Cour suprême a tranché en appel contre la décision de secret du gouvernement et a autorisé la publication. Voir : Laura Mark, "'Black spider' memos confirm Charles' heritage lobbying" *AJ*, vol. 241, no. 19, 2015 May 22, p. 5.

Toutefois, ces révélations ne permettent pas de confirmer l' « abus de pouvoir » caractérisé, puisque le prince (normalement tenu à la neutralité) n'a pas de pouvoir réel sur les institutions ou que très indirectement sur les décisions politiques comme nous l'avons analysé dans le chapitre « **NEW WAVE MONARCHY : régime d'engagement politique à l'âge du thatchérisme** » (p. 173-187). Le prince de Galles peut difficilement être perçu comme un politicien. Rien ne permet de prouver qu'il ait eu une quelconque influence sur la promulgation de réglementations, en matière d'urbanisme, de construction, et donc d'architecture, ni qu'il ait eu une influence autrement qu'indirecte sur la destinée de programmes en la matière, comme ce fut le cas du *Mansion House Square*, de l'extension de la *National Gallery*. Son action publique s'inscrit, comme nous l'avons déjà souligné, pleinement dans la tradition démocratique anglaise caractérisée par le paternalisme monarchique et la culture du lobbying, laquelle doit être considérée d'une façon moins péjorative qu'elle n'est perçue en France par exemple.

Au sujet de la polémique récente du « *New Change* » dans la City de Londres, il demeure de même assez difficile de mesurer précisément le rôle du prince sur une opération de réaménagement de ce secteur limitrophe de la cathédrale *St Paul*, une opération de création d'un centre commercial menée par l'architecte Jean Nouvel⁸²⁷ de 2006 à 2007 à l'emplacement d'un complexe de bureau édifié entre 1953 et 1960 par l'architecte néoclassique Albert Victor Heal pour la Banque d'Angleterre : selon *The Guardian*⁸²⁸, le prince Charles aurait tenté de convaincre les investisseurs et le promoteur *Land Securities* d'abandonner un programme qui risquait d'altérer l'intégrité paysagère du site, ceci dans la même logique que la grande affaire de *Paternoster Square*⁸²⁹... Cette lettre datée de 2005 envoyée au chef exécutif de *Land Securities* incitait à rouvrir le processus de conception, et pour ce faire, le prince suggéra l'aide de sa fondation. Il ne s'agit là, somme tout, que d'une lettre qui n'a guère changé la destinée d'un programme radicalement moderne dans son esthétique et sa conception.

Notons que la livraison de ce programme en 2007 s'est accompagnée du classement au *Grade II* d'un édifice mitoyen des années 1960, *The St Paul's Choir School*⁸³⁰ (1962-67) édifié par Leo de Syllas de Architect's Co-Partnership et Michael Powers : un édifice brutaliste intégrant les vestiges de l'église *St Augustin* (édifiée par Christopher Wren et achevée en 1695), dont les façades, couronnées par un attique à la toiture de plomb, sont structurées par de larges bandes verticales revêtues de pierres de Portland, interrompues par des bandes étroites de fenestragés encastrés qui entrent en écho avec les pilastres de la cathédrale *St Paul* voisine. En 1968,

⁸²⁷ Voir : Rory Olcayto, "French etiquette" *AJ*, vol. 232, no. 18, 2010 Nov. 11, p. 22-32 ♦ Felix Mara, "Cladding: The St Paul's grid generates the geometry of Jean Nouvel's One New Change" *AJ*, vol. 230, no. 11, 2009 Oct. 1, p. 35-38 ♦ "French toast" *Building*, vol. 273, no. 8523 (13), 2008 Apr. 4, p. 13 ♦ Ed Dorrell, "Jean Nouvel (An interview with Jean Nouvel and a look at his proposed project close to St Paul's Cathedral, One New Change a mixture of retail space and offices)" *AJ*, vol. 221, no. 22, 2005 June 9, p. 18-19.

⁸²⁸ "Royal disapproval: how Prince Charles tried to stop a modern 'masterpiece'", *The Guardian*, 16 August 2009.

⁸²⁹ Voir le chapitre : « **LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89)** » ; p. 155-172.

⁸³⁰ Voir : N. Keith Scott, "St. Paul's Choir School" *Architect & Building News*, 1967 June 21, p. 1072-1086 ♦ "Architect's approach to architecture" *RIBA Journal*, 1967 June, p. 229-238.

l'édifice reçut le prix d'architecture du *RIBA* félicitant le souci des architectes pour l'intégration sensible et intelligente au contexte paysager.

Cette permanence au travers des époques des problématiques d'intégration de la radicalité et de la modernité esthétique à l'environnement dépasse en ceci clairement les enjeux postmodernes contemporains ; elle reflète avant tout la permanence d'une sensibilité aiguë de la culture architecturale britannique aux questions d'intégration et d'harmonie paysagère.



Photomontage de Paul Caplan : le prince Charles au devant des ordres classiques, dans une composition de dessins où figurent le No. 1 Poultry (de James Stirling, l'extension de la *National Gallery* (*Sainsbury Wing*) de Robert Venturi et le projet de réaménagement de Richard Rogers pour *Paternoster Square* ; extrait de l'article Jules Lubbock, "Much loved friend?" (*RIBA Journal*, 2004).

→ DIFFÉRENCIER LE POST-MODERNISME DU CONCEPT DE POSTMODERNITÉ

Differentiate Post-Modernism to the concept of Postmodernity

L'obsolescence du modernisme ne valide pas l'épuisement de la modernité. Or, ce n'est justement pas l'énonciation que l'historien et essayiste américain Charles Jencks a faite dans *Le langage de l'architecture post-moderne* (1977), un écrit qui, rappelons-le, a définitivement lancé l'actualité de la notion dans la pensée contemporaine. Il faut cependant relativiser l'importance de ce texte sur le plan théorique. Si l'on doit bien effectivement tenir ce texte à sa véritable nature polémique et journalistique, il est indéniable que l'énonciation initiale de la notion du « post-modernisme » est plutôt une posture sophiste. Plus généralement, lorsque la notion trouve son actualité, on peut considérer qu'elle a servi à incarner une attitude formaliste plus qu'un véritable engagement révolutionnaire :

« On peut y voir sous un premier angle une protestation contre la froideur et l'utilitarisme du fonctionnalisme, mais aussi contre un traitement des questions architecturales faisant largement abstraction du contexte où vient s'inscrire le bâtiment. En réaction, il va réhabiliter l'ornement, mais sous une forme distanciée, mêlée d'ironie, de légèreté, prôner une approche moins utilitaire de l'architecture, et insister sur la contextualisation des constructions, afin tout à la fois de s'inscrire dans le tissu urbain préexistant et de se rapprocher du public. Mais on peut y voir aussi un tournant populiste et consumériste de l'architecture, celle-ci se faisant moins distante, plus "facile", tout en restant fondamentalement au service des commanditaires de la monumentalité contemporaines (banques, gratte-ciel, centre commerciaux, hauts lieux de loisir de masse). C'est à travers ces ambiguïtés, qui rejoignent celles déjà observées pour l'art, que l'on peut comprendre plusieurs des controverses relatives au postmodernisme. Le titre de l'ouvrage de Venturi paru en 1972, *Learning from Las Vegas*, qui est considéré comme le manifeste de l'architecture postmoderne, est à cet égard à la fois provocateur et significatif. Pour Jencks (1977), le modernisme est défini en priorité par la valorisation de l'abstraction et l'autonomisation de l'esthétique par rapport aux autres aspects de l'existence, avec tout ce qui l'accompagne, soit la quête d'originalité, l'expérimentation permanente, la succession des avant-gardes. Par opposition à cela, il définit le postmodernisme à travers l'éclectisme et le populisme, qui sont tous les deux valorisés, dans la mesure où ils

permettraient de réinsérer l'architecture dans le tissu urbain et historique et de la rendre plus proche des gens. Elle se doit d'être éclectique et populiste afin de correspondre au pluralisme qui caractérise la société contemporaine et d'être proche de son public. L'architecture postmoderne refuserait l'idéologie moderniste mettant l'accent sur des solutions avant tout économiques et techniques aux problèmes et sur l'autonomie du bâtiment par rapport à son environnement. Elle réhabiliterait la dimension sémantique permettant d'être appropriée par ses utilisateurs et de s'inscrire dans son contexte. Il s'agit de casser la frontière entre l'art et la vie, de réintégrer l'art dans l'univers quotidien. »

Yves Bonny, *Sociologie du temps présents. Modernité avancée ou postmodernité ?* (2004), p. 58-59.

Cette parfaite description synthétique du sociologue Yves Bonny (membre du GIEP, Groupe interuniversitaire d'étude de la postmodernité – Montréal), permet de mettre en évidence l'opposition assez manichéenne que porte en elle l'énonciation de la critique post-moderniste :

	QUÊTE	APPROCHE CRITIQUE	DEMARCHE ENGAGEE
MODERNISME	...recherche à élaborer une esthétique révolutionnaire et universelle, conforme à la civilisation industrielle	MORALE : critique de l'art pour l'art, de la tradition des Beaux-Arts, de l'approche décorative et des références stylistiques au passé pour inscrire la nouveauté	Atteindre une éthique constructive et fonctionnelle, élaborer une méthode universelle, réformatrice du milieu d'application
POST-MODERNISME	...recherche à pallier la carence et l'indifférenciation esthétique du modernisme, pour adapter l'architecture à la société post-industrielle	FORMELLE : critique du fonctionnalisme, de l'abstraction, de la pauvreté sémantique et symbolique de l'architecture moderniste	La renaissance de l'éclectisme, de l'historicisme et de références explicites, avec la volonté de s'adapter au contexte et aux goûts

La dynamique du post-modernisme est donc, essentiellement, celle d'une réaction esthétique, laquelle se révèle facilement critiquable lorsqu'il s'agit d'en mesurer les implications en terme de production architecturale, en particulier sur les résultats obtenus dans la recherche de sens, d'intégration au contexte et de « ré-enchantement » de la machine architecturale moderne.

Nous avons de même démontré le vide théorique initial sur lequel repose le post-modernisme, ainsi que l'approche purement journalistique des positionnements qui relèvent un faible engagement collectif ou une conviction clairement affichée par les architectes eux-mêmes ; c'est bien souvent la critique architecturale qui a qualifié de « postmodernes » des architectes emblématiques comme James Stirling ou Robert Venturi.

Les auteurs et critiques qui manipulent les œuvres architecturales pour faire valoir la validité d'un supposé concept oublient l'échec même des expériences attachées au post-modernisme... ou tout du moins n'insistent pas assez sur le caractère éphémère et limité de son mode opératoire en tant qu'outil formel et environnemental. La scène architecturale, tout d'abord charmée et mobilisée par l'approche critique, a rejeté l'aspect caricatural de la posture pour tenter de la dépasser dans une pratique plus libre de l'architecture.

Yves Bonny met lui-même à distance cette association de principe entre « post-modernisme » (en tant que posture ou mode stylistique) et « culture postmoderne ». Or, bien souvent, les spécialistes opèrent ce rapprochement de principe qui viserait à ne considérer que la finalité d'un processus pour l'architecture moderne, entrée en crise dans les années 1970 et devenue dès lors « postmoderne ». Il faut effectivement souligner nos conclusions qui tendent à confirmer le caractère épisodique de la posture post-moderniste et tendent à relativiser la réussite de ses objectifs premiers, pour la réussite de l'intégration des objets architecturaux. Cette question centrale reflète une transformation de fond dans les pratiques et pour la pensée moderne. Elle ne peut être réduite au post-modernisme qui, dans ses méthodes (en particulier l'éclectisme radical), ne peut répondre à la problématique « *du contexte où vient s'inscrire le bâtiment* » ni garantir aux formes produites « *de se rapprocher du public* ».

À ce titre, il nous faut souligner l'erreur fondamentale et systématique qui consiste à considérer la pensée de l'architecte Robert Venturi comme « postmoderne » (puisque, comme nous l'avons vu, celui-ci s'en est défendu à diverses reprises et dès la fin des années 1970). On ne peut de même pas valider l'approche qui consiste à lui conférer un statut de « père fondateur du mouvement » au même titre qu'une avant-garde. La lecture du texte de 1972, *L'enseignement de Las Vegas*, est souvent déformée par rapport aux motivations premières de l'architecte. On oublie bien trop souvent et rapidement l'importance de la critique venturienne initiale *De l'ambiguïté en architecture* (1966) qui appelait à tirer un enseignement par l'étude des approches artistiques de l'histoire du classicisme et, en particulier de l'âge du maniérisme (vis-à-vis de la première Renaissance), et appelait donc les architectes modernes à s'engager dans la voie d'une réouverture des méthodes formelles afin de renouer avec la libéralité première du langage moderne de l'architecture avant que ne soient constitués les dogmes et les méthodes du modernisme.

Il n'est pas suffisant de considérer qu'une critique du modernisme fasse de vous *de facto* un post-moderniste ; ce que nous avons particulièrement souligné dans les chapitres « L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) » (p. 113-123) ou « SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) – l'expérimentation de la théorie du hangar décoré » (p. 200-214). Lorsque l'historien Valéry Didelon entame une relecture de l'implication polémique inédite de la publication de *L'enseignement de Las Vegas* dans sa thèse publiée en 2011 (*La controverse Learning from Las Vegas*), il n'insiste pas assez (même s'il le soulève) sur la nécessité de mettre à distance le concept « postmoderne » en architecture, parce qu'il considère, à juste titre, Robert Venturi comme un acteur de premier ordre du supposé mouvement en architecture. C'est plutôt la méconnaissance des dynamiques éditoriales qui implique de réécrire l'histoire en oubliant que l'étiquette du « post-modernisme » était déjà et avant tout considérée, à cette époque, par nombreux des acteurs et contemporains comme un qualificatif journalistique.

Dans sa terminologie initiale de 1975-77, la notion du « post-modernisme » était ambiguë : sous la forme d'un mot composé et non d'un néologisme, le « post- » n'était nullement un concept mais une notion sémantique non encore précisée ni avalisée par les sciences humaines ou le

champ de la théorie. Certes, l'époque, plus qu'aujourd'hui, marquait systématiquement d'un trait d'union les constructions sémantiques. Mais, les théoriciens n'ont jamais été clairs sur cette distinction essentielle entre la création d'une unité sémantique par la conservation du trait d'union (telle que Jencks l'a pratiquée à l'origine pour maintenir la valeur propre du préfixe et de son élément catégoriel) et d'un concept. L'énonciation catégorielle d'un terme aux sens dissociables (et donc connotés) par un assemblage, conduit inévitablement chaque élément de la formule à garder sa signification propre, conférant ainsi une dimension négative et critique au phénomène de modernisation. Ainsi, la notion « d'après-le-modernisme » reste-elle assez floue sur le sens du devenir de l'architecture, quoique l'on ait par la suite essayé de lui donner une consistance en réunissant les deux termes pour fonder intellectuellement une valeur d'épistémè.

La notion première du « post-modernisme » marque (si l'on reste fidèle au principe du mot composé) un état transitionnel et, donc, un phénomène de nature historique. Il s'agissait dans l'esprit de son initiateur de conserver le caractère idéologique et révolutionnaire du modernisme tout en signalant la caducité de son expression esthétique sous sa forme puriste et fonctionnaliste. De fait, cette mobilisation négationniste du modernisme a empêché de créer un véritable sens nouveau pour penser les implications du dépassement du modernisme. Elle a empêché de penser un concept théorique neuf qui puisse effectivement expliquer la tendance de fond à la dérégulation idéologique du fait moderne et sa réinvention formelle hors de tout déterminisme et hors de la pensée finaliste de l'Histoire. Le post-modernisme, à défaut de réussir à incarner conceptuellement quelque chose de neuf, ne fut qu'un outil critique, un acte rhétorique simpliste qui a conduit inévitablement à une forme de délestage circonstanciel dans le cadre de la renaissance des formes pré-modernistes bientôt jugées comme réactionnaires.

Dans les chapitres « GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham » (p. 80-94) et « 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur » (p. 95-112), nous sommes particulièrement revenu sur le processus intellectuel qui a conduit à cette énonciation maladroite et sur la nature peu théorique du positionnement de Jencks, ceci en étudiant attentivement les origines et les sources du terme mobilisé. C'est ainsi qu'une problématique est apparue avec évidence : l'impossibilité pour les auteurs de distinguer la « notion » du *post-modernisme* du « concept » *postmoderne*.

Nous avons vu l'importance de cette indétermination première qui tient pour beaucoup à la multiplicité des écrits qui ne permettent pas de fixer clairement l'utilisation du préfixe « post- », le plus souvent pour caractériser l'idée de rupture. On n'insistera jamais assez sur les effets de cet amalgame qui associe le post-modernisme comme une alternative au Style International (par la réintégration de l'historicisme) avec l'approche critique et philosophique du concept « postmoderne ». D'ailleurs, cette remise en question du Style International n'inscrit en rien la démarche architecturale à se placer en dehors de l'idée de modernité elle-même.

Cette question est au cœur du travail de déconstruction que nous avons mené sur le terrain d'étude que constitue la scène architecturale londonienne. Préciser le dépassement du

modernisme sans renier les fondements de la modernité aurait certainement permis de lever l'ambiguïté existant entre cette notion d'un « après-modernisme » en architecture (comme impliquant l'ouverture à d'autres dimensions esthétiques) et celle du concept philosophique révélant le dépassement de la vision progressiste sur laquelle se voyait fondée le régime de rationalité de la modernité, ceci depuis le siècle des Lumières.

La première énonciation conceptuelle claire d'une philosophie « postmoderne », en tant qu'épistémè, est d'ailleurs, il faut le souligner, un événement ultérieur à la formulation de la critique du « post-modernisme », attachée à la publication de l'essai *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* (1979) du philosophe français Jean-François Lyotard (un essai sur les nouveaux rapports entretenus avec les savoirs et les sciences commandé par le gouvernement canadien). Son apport principal fut de mettre en évidence un supposé effondrement des idéologies structurant le fait moderne – les fameux « métarécits⁸³¹ ». Lyotard parle de l'ébranlement des fondements intellectuels de la rationalité issue des Lumières, d'une « crise de légitimité des savoirs » et de la faillite des grandes visions téléologiques de l'Histoire.

En apparence, cette « crise » (ou effondrement des rationalités) entretient le même postulat avec le « post-modernisme ». Néanmoins, ses applications en architecture n'ont pas impliqué l'effondrement de la culture architecturale moderne, de son éthique, mais le rejet des principes dogmatiques et méthodologiques énoncés au cours des décennies 1910-30, fondements du modernisme comme mouvement architectural révolutionnaire à finalité universelle. On peut à ce titre parler d'un processus de distanciation critique engagé dans les années 1960, avec pour objectif la refonte des méthodes par l'abandon de l'abstraction et du fonctionnalisme exclusif, et non l'abandon tout court du rationalisme moderne.

Dans l'introduction de cette thèse, une question fondamentale a été posée : **doit-on appréhender le post-modernisme comme l'incarnation architecturale d'une « condition postmoderne » de la société, ou, doit-on, plus simplement, le circonscrire en tant que simple notion manipulée par des acteurs afin de fabriquer un concept qui incarne le phénomène de dérégulation à l'œuvre, dans la façon de faire de l'architecture, par le renouveau de l'historicisme et la prise en compte des problématiques d'intégration à l'environnement ? En somme, le post-modernisme est-il un concept central ou n'est-il rien d'autre qu'une expression journalistique qui s'attache à crédibiliser théoriquement une mode stylistique subversive en architecture ?**

Les différentes observations effectuées tendent précisément à restreindre le « post-modernisme » à un outil de rupture avant tout stylistique, peu significatif par rapport aux profondes évolutions de la pensée architecturale moderne depuis les années 1960, une évolution qui est d'ailleurs initiée par les maîtres modernistes eux-mêmes et par la nouvelle avant-garde de l'après Seconde Guerre mondiale. Face à cette révolution silencieuse (que peu

⁸³¹ Les « métarécits » de Jean-François Lyotard sont des schémas narratifs globaux qui encadrent l'existence humaine et la connaissance (le progrès, les savoirs techniques et scientifiques, les idéologies politiques, etc.).

de relectures théoriques mettent encore clairement en perspective globalement⁸³²), le « post-modernisme » nous apparaît aussi et surtout comme un phénomène marginal qui conduit à la reconduction de la distanciation (assez manichéenne) qu'avait opéré le modernisme par rapport au passé et aux leçons à tirer de l'histoire : le rejet de l'historicisme étant au cœur de l'éthique moderniste, le post-modernisme a répondu de façon tout aussi sectaire à ses carences par la réintroduction grossière de l'historicisme. C'est en ceci que le post-modernisme s'inscrit le plus dans l'héritage du modernisme dont il retourne l'instinct et la logique de rupture. C'est un artefact de la modernisation à l'œuvre, signifiant l'effondrement d'une croyance, mais il ne permet en rien d'intégrer positivement le processus de modernisation.

Nous devons de même essayer d'inscrire le post-modernisme dans ses géographies : il apparaît « visiblement » comme une expression critique attachée aux différents milieux culturels et nationaux situés à la périphérie du centre de gravité de l'avant-garde européenne du début du XX^e siècle : l'espace continental où s'est structuré le modernisme. Ceci, hormis l'Italie, en marge du mouvement Moderne à partir des années 1920 pour des raisons politiques, lesquelles se reconduisent et sont similaires pour l'Allemagne, puis l'Espagne, à partir des années 1930. Certes, il ne faut pas caricaturer cette géographie – dans les années 1970, et ceci jusqu'au début des années 1980, le retour de l'historicisme s'exprime comme une tendance importante de l'architecture contemporaine en France par exemple ; Ricardo Bofill y trouve une terre d'élection. En Allemagne, l'historien de l'architecture Heinrich Klotz médiatise la notion. En Belgique, l'activisme des frères Krier ou de Maurice Culot (par le biais des publications des Archives d'Architecture Moderne, à Bruxelles) n'est nullement anecdotique, bien qu'il soit plus proche d'un renouveau du modèle traditionnel que du post-modernisme et de l'éclectisme radical de Jencks. Il n'en demeure pas moins que les principaux acteurs critiques qui ont initié le « post-modernisme » se trouvent être Américains, Britanniques et Italiens.

Les pays de la « crise postmoderne de l'architecture » semblent être surtout ceux où put s'exprimer le sentiment que la modernité s'était refermée dans sa définition autour de principes stylistiques et méthodologiques rigides qui leur auraient été imposés. Dès lors, il n'est en rien surprenant que la contestation (ou la remise en question) du modernisme (amalgamé au Style International) soit issue essentiellement des pays où l'adaptation du modernisme fut particulièrement sujette à polémiques ou perçue essentiellement comme un phénomène d'importation culturelle voire plus simplement un phénomène de mode stylistique.

En Angleterre, au début des années 1950, malgré les efforts des deux principaux historiens du modernisme, Nikolaus Pevsner et Reyner Banham, la culture moderniste se voyait essentiellement perçue comme une culture extérieure et importée. Une vingtaine d'années semble ainsi avoir été nécessaire (de la décennie 1950, marquée par la naissance du *New Brutalism*, à la décennie 1970, marquée par celle du post-modernisme) pour que la culture britannique intègre l'éthique moderne, selon un processus quelque peu accidenté, pour faire

⁸³² Voir par exemple sur le sujet : « La multiplicité des tendances : les années 1940, 1950 et 1960 », cours de Théorie de l'architecture V du professeur Bruno Marchand, EPFL-ENAC-IA-LHT2.

siens ses principes, non sans les acclimater et les adapter. L'achèvement du processus dépend du dépassement du principe premier de l'acculturation, pour le développement d'une forme d'accommodation générationnelle. Dès lors, le post-modernisme initié par Charles Jencks, en tant que réaction à la culture moderniste (par la renaissance de l'éclectisme), est plus un artefact du processus de modernisation que son « moteur ». En parallèle, la réaffirmation de la place de la culture traditionnelle par le lobbying initié par le prince Charles, basée sur la renaissance du vernaculaire ou du langage classique de l'architecture, participent de ce processus de réévaluation comme contre-modèle qui travaille la modernité. L'idéal de radicalité se voit ainsi forcé de s'adapter à des dimensions identitaires et culturelles locales par une « contre-modernité ». Ce renouveau de la tradition participe donc d'une forme de critique interne qui reflète avant tout le processus d'accommodation, même si son caractère réactionnaire ne fait guère de doute.

Si l'on ne peut guère envisager la réalité d'une modernité à l'arrêt, notre examen critique du concept « postmoderne » doit dès lors, semble-t-il, être mis en perspective avec la notion plus récente de « modernité avancée ». Cette dernière notion permet de penser autrement le fameux épisode d'effondrement des rationalités issues du siècle des Lumières. Si la notion du « post-modernisme » dans le domaine de l'architecture se révèle être plutôt une posture (pour ne pas dire une imposture), comment dès lors appréhender la prétention épistémologique du concept de « postmodernité » en sciences humaines et en philosophie ? Certes, cette question est large et elle dépasse le sujet de cette thèse spécialisée sur le discours et les dynamiques de la modernité en architecture. Mais, un regard critique sur le concept postmoderne permet toutefois d'éclairer autrement l'épisode du post-modernisme.

Un des tous premiers articles qui a suscité les problématiques de cette thèse est un court texte du philosophe, historien et essayiste Krzysztof Pomian, « Post ou comment l'appeler ? » publié dans la revue *Le Débat* en 1990. L'auteur y soulignait le caractère sophistique de la critique postmoderne, qui ne révélerait qu'imparfaitement un changement supposé de paradigme :

« Notre civilisation est post-industrielle. Notre politique post-communiste. Nos sciences humaines post-structuralistes. Et notre architecture est post-moderne, de même que notre art, notre philosophie, nos mœurs. Depuis le début des années quatre-vingt, le préfixe *post-* ajouté à un terme installé depuis longtemps déjà dans la langue semble servir de principal instrument pour définir la position qu'on occupe à la fois dans l'histoire et dans l'espace de courants, de tendances et de modes. Le fait est curieux à plusieurs titres.

Le XIX^e siècle a lancé les mots en *-isme*. Confinés auparavant dans la théologie (calvinisme, 1572 ; jansénisme, 1651 ; manichéisme, 1683 ; socinianisme, 1697) et la philosophie (probabilisme, 1697 ; matérialisme, 1702 ; empirisme, 1736 ; idéalisme, 1749), après la Révolution française tout en proliférant dans la philosophie (nihilisme, 1801 ; positivisme, 1830 ; déterminisme, 1836 ; monisme, 1875 ; pluralisme, 1909) , ils investissent la politique et l'idéologie, depuis militarisme (1790) et jacobinisme (1793) jusqu'à antisémitisme (1894), en passant par libéralisme (1821), industrialisme (1823), socialisme (1831), anarchisme (1839),

communisme (1840), internationalisme (1845) et impérialisme (1880). Et ils essaient dans la littérature et l'art : romantisme (1816), réalisme (1833), naturalisme (1839), symbolisme (1886). Cela continue allègrement dans la première moitié du XX^e siècle avec cubisme (1908), futurisme (1909), simultanéisme (1910), dadaïsme (1916), surréalisme (1920), existentialisme (1925), lettrisme (1945), structuralisme (1953), situationnisme (1958), sans même citer les *-ismes* forgés à partir de noms propres... Cette production lexicale renvoie à la multiplication, entre la Révolution française et la seconde moitié du XX^e siècle, des Églises, des sectes, confessions, écoles, chapelles, partis, fractions, courants. Autant de tribus formées, chacune, autour d'un guide, père, prophète, chef spirituel ou maître, et d'un ensemble de dogmes, dont il est l'auteur ou dont il se proclame le seul exégète autorisé. La cohésion de la tribu est fondée sur l'adhésion de tous ses membres, sous peine d'anathème, à l'interprétation officielle des propos, souvent sibyllins, du fondateur et, souvent, au respect par tous de certaines normes de comportement. Chaque tribu trace ainsi autour de soi une frontière, à moins qu'elle soit tracée autour d'elle par ses ennemis. Chacune se donne un nom ou en reçoit un de l'extérieur. Chacune pratique un type de sociabilité qui lui est propre. Chacune possède ou du moins essaie d'avoir sa revue. Et dans chacune l'exclusion est le châtiment suprême de quiconque s'écarte du modèle prescrit, que ce soit dans l'action politique ou la création littéraire.

Les années soixante ont vécu un véritable festival des *-ismes*. Mais ils étaient, en majorité empruntés à un répertoire déjà ancien ; ne font exception, à ce qu'il semble, que maoïsme et lacanisme. C'était, sans qu'on en fût conscient à l'époque, le crépuscule du modèle tribal de la vie intellectuelle, artistique et littéraire. Au cours des deux décennies suivantes, presque toutes les tribus se sont dissoutes les unes après les autres. Se relâchait en même temps l'emprise sur les individus d'une manière de penser la société et l'art, la politique et la littérature, qui érigeait l'appartenance tribale en critère de vérité et qui conduisait à aborder tous les problèmes conformément à la logique, illusoire ou réelle, imposée par le gourou auquel on s'était soumis, en remplaçant le débat d'idées par une lutte pour le pouvoir.

La présente vogue du préfixe *post-* témoigne d'abord de ce changement de mentalité et de sociabilité des milieux intellectuels, littéraires, artistiques. Nous menaçons aujourd'hui, non pas tant le culte des chefs et l'instinct grégaire qui pousse à s'agglutiner et à se soumettre à une discipline tribale que l'individualisme (1829) exacerbé et une crise des autorités de toute nature. Est-ce passer ? Quoi qu'il en soit, reste que cette tendance se maintient depuis une quinzaine d'années. Elle a civilisé les mœurs, en faisant disparaître l'habitude des anathèmes et des ruptures, et en réduisant la capacité de nuire des paranoïaques et des mégalomanes. Et elle exerce une influence sur la vie politique, en suscitant une désaffection à l'égard des partis et de leurs dirigeants qui comportent toujours en chef de tribus, obsédés uniquement par la fidélité à leurs personnes.

Mais la vogue du préfixe *post-* témoigne aussi d'un changement d'attitude à l'égard de l'histoire en train de se faire. Il est significatif en effet que la détermination des coordonnées de la place que l'on y occupe ne se fait plus désormais à partir de l'idée qui à la fois constitue et singularise les convictions

professées. Elle se fait à partir de celles auxquelles on succède. On dit après quoi l'on est venu : après l'industrie ou le communisme. Mais on ne dit pas qui on est ni à quoi on adhère. Comme si l'on voulait éviter de se définir, de se lier, fût-ce par ses propres opinions, afin de préserver sa liberté à leur égard. Comme si on les tenait pour faisant partie, avec bien d'autres choses, de l'« empire de l'éphémère ». Nous sommes aux antipodes de l'engagement sartrien.

Les *-ismes* rêvaient de durer dans l'histoire. Ils voulaient, chacun, s'incarner dans des institutions pour pouvoir lui imposer son empreinte, en modifier le cours, l'orienter dans le sens que ses adhérents croyaient bénéfique pour l'humanité. L'intolérance manifestée par ces derniers procédait de la force de leurs convictions. Et celle-ci s'ancrait dans la confiance faite à l'histoire, dans la certitude que l'avenir sera tel que l'on veut qu'il soit, parce qu'on le veut tel qu'il a été programmé par le progrès, la vocation assignée à l'homme ou le développement des forces productives, peu importe. Mais la crise de l'avenir est passée par là, qui interdit désormais une telle certitude et qui met en valeur le présent.

D'où la sclérose des idéologies qui a terrassé le communisme et dont le socialisme, lui aussi commence à manifester les symptômes aigus, comme tous les autres *-ismes*, libéralisme y compris. D'où la popularité de l'attitude pragmatique qui prend les problèmes un à un, au fur et à mesure qu'ils se présentent, pour leur trouver des solutions acceptables mais dont on ne prétend nullement qu'elles sont les meilleures possibles ni qu'elles sont destinées à durer très longtemps. D'où, dans la culture, la fin des prophètes, ce qui est bien, mais aussi, ce qui est triste, l'extrême rareté de grandes ambitions théoriques dans les sciences humaines et sociales, de philosophies vertigineuses, d'œuvres littéraires et artistiques exaltantes par leur radicale nouveauté. Notre vie intellectuelle semble placée sous le signe de la répétition, des retours au passé dont le rendement commence à décroître, d'une sorte d'inventaire de l'époque commencée il y a deux siècles.

Reste à croire les philosophes qui affirment que de tels diagnostics ne sont formulés que quand les tendances qu'ils décrivent commencent à s'épuiser. Sous quel soleil nous réveillerons-nous demain ? »

Krzysztof Pomian, « Post ou comment l'appeler ? », *Le Débat*, n° 60, 1990, p. 230-232.

Comment en effet appréhender le concept « postmoderne » en tant qu'épistémè ?

Le terme d'« épistémè » (du grec ancien *epistêmê* signifiant « science ») a été utilisé, pour la première fois de façon contemporaine, par le philosophe français Michel Foucault dans *Les mots et les choses (une archéologie des sciences humaines)* (1966), puis dans *L'Archéologie du savoir* (1968). Conceptuellement, il signifie *l'ensemble des connaissances scientifiques, du savoir d'une époque et ses présupposés, c'est-à-dire « une façon de penser, de parler, de se représenter le monde, qui s'étendrait très largement à toute la culture*⁸³³*»*. Foucault le mobilise pour démontrer les transformations à l'œuvre dans la culture occidentale, déterminée dans sa

⁸³³ Patrick Juignet, « Michel Foucault et le concept d'épistémè », *Philosophie, science et société*, 2015.

structure de pensée par des problématiques « obligées ». Son enquête archéologique (et non historique puisqu'il ne s'agit pas de catégoriser de façon isochrone un esprit du temps) débute par l'analyse du tableau *Les Ménines* (1656) de Diego Velázquez qui est présenté comme l'exemple de « la représentation de la représentation classique ». Cette représentation classique, dans la manière de se représenter le monde, de le penser ou de réfléchir dans ce même monde est donc attachée à « l'épistémè classique ». Foucault s'intéresse aux phénomènes de discontinuités pour essayer de comprendre comment la culture occidentale est sortie de cette épistémè pour entrer progressivement dans celle « moderne » : ceci, par le phénomène intellectuel que constituent les Lumières au XVIII^e siècle, en particulier, par l'apport de la pensée du philosophe Emmanuel Kant, perçu comme le seuil de la modernité se développant au début du XIX^e siècle.

La « crise postmoderne » repose sur le postulat de faillite de cet idéal de rationalité ; un postulat qui se voit combattu par de nombreux auteurs, dont le philosophe allemand Jürgen Habermas qui, en 1981, dans son texte « La modernité un projet inachevé⁸³⁴ », prôna un réinvestissement de l'idéal critique des Lumières par-delà les désastres politiques du XX^e siècle. Nous avons souligné combien ce positionnement (inscrit dans la tradition de « théorie critique » de l'École de Francfort) participe au débat philosophique ouvert par la « condition postmoderne » de Lyotard. Il participe plus particulièrement au débat sur le « post-modernisme » dans le cadre du Festival d'automne de Paris en 1981. Les post-modernistes sont sous la plume d'Harbermas perçus comme des néo-conservateurs. C'est pourquoi il rappelle à reconsidérer l'idéal de rationalité qui ne serait en rien totalitaire ni synonyme de désenchantement du monde ; Habermas voit comme nécessaire de le refonder autour des potentialités émancipatrices d'une démocratie qui assument le principe du pluralisme⁸³⁵. Ce positionnement critique est, en somme, acté par le rejet de l'idée de postmodernité qui acte le renouveau des modèles anciens comme le moyen de compenser la perte de sens des sociétés modernes.

En 1984, Michel Foucault a jugé nécessaire de revenir aux fondamentaux d'un texte d'Emmanuel Kant afin de mettre en évidence les fondements de cet épistémè moderne qui demeurerait intacts : « Was ist Aufklärung ? », un texte de Kant daté de 1784 et paru dans un périodique berlinois. Dans « Qu'est-ce que les Lumières ? » (« What is Enligthenment ? » in Rabinow (p.), ed. *The Foucault Reader*, 1984, p. 32-50 ; *Dits et Écrits*, Tome IV, texte n°339), Foucault tente de souligner l'actualité d'une « attitude » philosophique plutôt que de circonscrire la rationalité des Lumières dans l'histoire selon le principe d'une « conscience historique » ; c'est-à-dire d'une conscience active et spécifique qu'auraient eu les élites du XVIII^e siècle. L'*Aufklärung* (« processus de clarification » en allemand) tiendrait plus d'une approche philosophique

⁸³⁴ Jürgen Habermas, « La modernité inachevée » (trad. Par G. Raulet), *Critique*, n° 413, oct. 1981, p. 950-967.

⁸³⁵ Voir sur le sujet le mémoire présenté à la Faculté des études supérieures philosophiques de l'Université de Laval par Benoît D'Amours en 2011 : « Habermas et l'héritage ambigu de la modernité. La théorie de l'agir communicationnel et la critique des conservatismes ».

intemporelle que d'une caractéristique d'époque. Cette approche se voit en effet définie par Kant comme « *l'effort de l'homme pour sortir de l'immaturité dont il est lui-même responsable* », de l'homme qui raisonne par lui-même contre les dogmatismes et qui trouve la force en lui-même de rompre avec eux ; *Sapere aude*, « aie le courage de savoir / ose savoir / ose penser par toi-même (sans préjugés) », telle est la formule élevée comme devise par Kant à partir de la pensée du poète latin Horace.

Dans cette perspective, peu importe que les Lumières soient bien tributaires d'un contexte historique spécifique, celui d'un état particulier de la culture d'un pays (ou de la maturité sociétale) voyant le triomphe des idéaux de la bourgeoisie montante, l'exigence de liberté individuelle, de démocratie, l'hostilité au système féodal, la place nouvelle faite à l'économie, à l'éducation, à l'optimisme social et la croyance dans le progrès comme dans la science ; Foucault considère le texte de Kant comme trop limité et trop peu satisfaisant pour comprendre les transformations opérées au XVIII^e siècle. Certes, l'émancipation par la Raison passe par la construction d'un nouveau contrat social où l'individu placé au centre des préoccupations réclame légitimement un État fondé sur le droit et non plus la coutume ou la tradition. Mais, nullement les Lumières n'ont pour finalité première (ou mission historique) l'engagement révolutionnaire politique qu'instituera, par exemple, Hegel. Car, Kant extrait le concept de l'histoire pour problématiser une philosophie du présent et c'est bien là, la position revendiquée par Foucault lorsqu'il tente de dépasser la problématique de la critique postmoderne.

L'émancipation – cette « *sortie de l'état de minorité* » – Foucault la considère donc, à la suite de Kant, comme relevant (et avant tout) d'un état d'esprit. C'est l'attitude de modernité au sens baudelairien se voit privilégiée contre ce que Foucault considère être une « contre-modernité », c'est-à-dire le respect ou la perpétuation de la tradition. Notre modernité reposerait ainsi sur un engagement concret de rupture, une attitude d'ouverture pleine et entière à l'actualité et au présent. À ce titre, la modernité ne peut être circonscrite à une époque ni inscrite dans la seule dynamique du progrès comme nouveauté projetée dans l'Histoire ; la modernité ne peut être ni passée ni future ni dès lors post-moderne.

Dès lors, la réactualisation de l'*Aufklärung* ne doit pas être considérée comme une fidélité anachronique à des éléments de doctrines ou à une façon de considérer le monde, mais plutôt la réactivation permanente d'une attitude. En ce sens Foucault parle d'un « *êthos philosophique* », c'est-à-dire, la critique permanente de notre être historique pour gagner l'autonomie.

Au cœur de notre modernité, cette quête d'autonomie est pour l'architecte, l'autonomie vis-à-vis des modèles issus de la tradition. Cette quête s'accompagne de la mise en œuvre d'une critique permanente des systèmes du présent recouvrant une forme de scepticisme « positif » par l'exercice de la Raison ; un exercice de diagnostic fondamental qui est la base de la pratique architecturale moderne.

L'attitude de rupture du « post- » semble s'être appropriée cette quête de modernité baudelairienne. Le post-modernisme devient un pur élément de rupture avec la tradition, à ceci près que cette rupture s'incarne dorénavant par le rejet du modernisme inscrit en tant que mouvement du passé dans l'Histoire. La question qui se pose en somme est celle de savoir si le modernisme est mort ? Tels l'ont affirmé les pamphlets du début des années 1970.

Plutôt que son décès, on devra postuler un dépassement. Celui-ci ne pouvait pas signifier le seul retour à l'historicisme et à l'éclectisme. L'après-modernisme permet de réutiliser l'histoire comme matière (et sans tabous), mais cela ne veut pas dire que l'architecture moderne doive se limiter à ce genre d'exercice.

En conséquence, le post-modernisme se réfère à un phénomène de rupture éminemment « moderne » à défaut d'incarner un devenir pour l'architecture ; il ne permet pas cerner le processus de modernisation à l'œuvre. Cette lecture du « post- » comme phénomène de rupture éminemment « moderne » est précisément celle opérée par l'historien et théoricien de la littérature américain Ihab Hassan qui publia en 1971 le tout premier texte théorique sur l'idée du postmoderne : *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Le théoricien inscrit l'histoire du postmoderne autour de sa première manifestation dans l'expérience de rupture engagée par l'avant-garde littéraire parisienne avec la modernité du XIX^e siècle, celle de la 'Pataphysique avec ses initiateurs que sont Guillaume Apollinaire et Alfred Jarry, lesquels sont dès lors perçus comme les premiers des postmodernes !

Ce texte confirme la perception systémique au cœur de la modernité en cours d'évolution : le dépassement dans la rupture semble être le fondement du processus de modernisation ; peut-il y avoir une évolution sans crise dans le régime radical de notre modernité ? Notre modernité peut-elle se renouveler sans une critique interne de type hégélien ? C'est-à-dire, sans que n'apparaisse une phase de négation critique interne qui réévalue les positions initiales de la modernité instituée, les principes dans lesquelles on entendait la positionner initialement.

La négativité au cœur de la « dialectique » hégélienne n'a de sens que par l'idée de la reformulation de la posture initiale dans une troisième phase, celle du devenir, phase ultime de la réévaluation que l'on nomme assez improprement (et par souci de simplification) la « synthèse ». Si la « crise » du discours architectural dans les années 1970 a pu faire penser aux contemporains à un renversement de postulat, celui qu'incarnerait la pensée « postmoderne », doit-on pour autant considérer cette expression critique comme une finalité ?

Il ne s'agit pas ici de nier le rôle historique de penseurs se revendiquant de la pensée postmoderne, mais d'envisager leur critique comme une manifestation tout en insistant sur la nécessité de penser ce processus de modernisation autrement sur un plus long temps historique, c'est-à-dire, dans la dynamique de la modernité et non en dehors de celle-ci.

Il est important de souligner le flou récurrent qui entoure les différentes approches intellectuelles attachées au concept postmoderne, ainsi que les difficultés d'accès pour les non-théoriciens et non-philosophes (en particulier lorsque ces analyses associent une critique des

rapports entre capitalisme et mutations culturelles, comme celles de Fredric Jameson ou de David Harvey). L'ouvrage d'Yves Bonny, *Sociologie du temps présents. Modernité avancée ou postmodernité ?* (2004), est à ce titre d'une aide précieuse pour dresser le portrait des différents courants d'idées et leur évaluation critique. Yves Bonny problématise l'opposition entre deux conceptions du phénomène de modernisation : la « **postmodernité** » et la « **modernité avancée** » qui tendrait à de plus en plus la remplacer dans la pensée contemporaine.

Le sociologue distingue évidemment ce que l'on peut entendre par « postmodernisme », pour les domaines de la littérature, des arts et de l'architecture, et ce que l'on devra entendre par « l'ensemble des orientations philosophiques, épistémologiques et théoriques » qui « interrogent de manière critique les cadres intellectuels et les discours sociaux qui accompagnent et légitiment la modernité historique, et en particulier la philosophie des Lumières et l'ensemble des discours prétendant développer l'objectivité de la connaissance ou favoriser une rationalisation de la vie sociale⁸³⁶. »

« Considérée du point de vue de l'ensemble de ses manifestations, la vague postmoderniste ne renvoie pas à une entité clairement délimitée, à un mouvement culturel précis ou à une école de pensée facilement identifiable. Il convient de faire la part de ce qui tient à des stratégies éditoriales, à des amalgames de tendances disparates, à des télescopages de significations et d'orientations sur la seule base des termes utilisés (modernisme et modernité notamment). [...] La première signification que l'on peut donner à l'appellation générique postmodernisme est celle d'une *sensibilité esthétique* en rupture avec les valeurs et canons dits modernistes en littérature, en art et en architecture. Cela concerne toutes les dimensions de l'art : conception de l'œuvre, de l'artiste, du rapport avec le public, place de l'art dans la société. C'est l'ensemble des valeurs et des conceptions de l'art associées au modernisme qui sont questionnées et remises en question, que ce soit de façon réfléchie ou sur un mode essentiellement pratique. Cette rupture peut en partie être repérée sur la base de modes d'expression ou de traits stylistiques spécifiques : l'assemblage, le collage, le fragment, le happening, le pastiche, la citation, la non-linéarité, le jeu avec les codes, le clin d'œil au lecteur ou au spectateur, le mélange des styles et des supports, l'importance des images et des signes. Mais ce qui fait rupture renvoie moins à tel ou tel trait formel, toujours contestable, qu'à la tonalité d'ensemble dans laquelle s'inscrit la démarche littéraire, artistique ou architecturale. À cet égard, après une phase expérimentaliste visant à bousculer des courants modernistes devenus à leur tour académiques à travers leur institutionnalisation, la tendance dominante substitue à une quête moderniste de sérieux, de pureté, de dépassement permanent, une sensibilité marquée bien davantage par le jeu esthétique, l'éclectisme, l'ironie légère. Du point de vue de l'inscription de la littérature ou de l'art dans la société, le postmodernisme est associé à l'effacement des frontières entre la Haute Culture, la culture populaire et la culture commerciale, ainsi qu'à l'abandon des orientations avant-gardistes, au double sens esthétique et politique du terme, du modernisme. On nommera

⁸³⁶ Yves Bonny, *Sociologie du temps présents. Modernité avancée ou postmodernité ?*, Op. cit. p. 80.

postmodernes les productions culturelles (œuvres et critique) recourant à ces différents traits, procédés et orientations, en tant qu'ils expriment un nouveau type de sensibilité esthétique.

Mais l'affirmation d'une sensibilité en rupture avec les formes antérieures et mobilisant pour s'autodéfinir la notion de postmodernisme ne se limite pas aux champs de la littérature, de l'art et de l'architecture. Elle peut s'élargir à l'ensemble de la culture, à la philosophie, à la science, aux doctrines politiques, aux "visions du monde". De ce point de vue, le postmodernisme désigne dans tous les domaines un *état d'esprit* et une *attitude* générale de critique et de rejet des valeurs et représentations ayant marqué de façon dominante l'époque précédente. Cette sensibilité en rupture peut s'exprimer de multiples manières : remise en cause des canons académiques, des partages disciplinaires, des conceptions de l'histoire comme progrès ou rupture révolutionnaire, critique du productivisme prométhéen, valorisation de toutes les manifestations de l'autre de la Raison, sous la forme par exemple de l'imaginaire, de la spiritualité, de l'esthétique et du vitalisme du quotidien. »

Yves Bonny, *Sociologie du temps présents. Modernité avancée ou postmodernité ?* (2004), p. 78-79.

Des orientations intellectuelles critiques se dégagent, ce qu'Yves Bonny propose de « trier » en fonction du rapport entretenu à l'idée de modernisation, pour tenter d'expliquer le renouvellement des questions portant sur la connaissance, la subjectivité, l'histoire, la culture, la société, la politique et les sciences sociales. Cette analyse permet d'aborder, en définitive, deux notions nouvelles attachées à ce qui serait une « *modernité avancée* » : la « *condition post-traditionnelle* » et le « *déclin de la modernité classique* ».

En ceci, la littérature basée sur ces deux notions réfute l'idée d'une mutation culturelle ou sociétale marquant la période contemporaine par l'épistémè postmoderne.

Au concept de « mutation postmoderne » se substituerait donc en premier lieu celui de « *condition post-traditionnelle* » ou « *détraditionalisation radicale* », c'est-à-dire, la réactivation de la tradition en dehors de toute idéologie. La tradition devient un outil de critique des modèles culturels et des institutions de la modernité. Elle se voit remobilisée dans le cadre du renouvellement des identités collectives tout en étant totalement détournée des cadres initiaux de son énonciation, de ses origines géographiques ou de ses socialisations primaires : pour Yves Bonny, « l'ancrage dans le passé, à travers un ensemble de rituels et de symboles, est un moyen puissant de légitimer l'innovation. Ce qui est alors en jeu révèle d'une production active de symboles et de références identitaires, dans des contextes sociaux et culturels post-traditionnels, en puisant pour cela dans le passé ou en créant de toutes pièces un passé, et non de la prise en charge de génération en génération d'un passé immémorial. La tradition peut jouer un rôle majeur dans les légitimations des élaborations identitaires, dans la mesure où la référence au passé permet de les justifier ou de les stabiliser⁸³⁷. »

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 183.

Ce concept de « *détraditionnalisation radicale* » a été initié par le sociologue Ulrich Beck dans *La Société du risque, Sur la voie d'une autre modernité* (1986) et repris par l'urbaniste François Ascher dans *La Société hypermoderne, Ces événements nous dépassent, feignons d'en être les organisateurs* (2005) ; il pourrait nous permettre d'expliquer de façon positive le phénomène du retour de l'histoire en architecture que symbolise, de façon très visible, le tournant stylistique ou moment post-moderniste. Ceci, parce que la « détraditionnalisation » éclaire le processus en dépassant le postulat de rupture assez manichéen initié par le « post-modernisme », par la réintégration de la mémoire ou des représentations historiques dans la démarche moderne des architectes. Dans le domaine de la pensée architecture contemporaine, on retrouve, par exemple, cette approche identifiée par l'historien britannique Alan Colquhoun⁸³⁸ ou dans une moindre mesure par l'historien britannique Kenneth Frampton et son concept de « Régionalisme critique⁸³⁹ ».

En second lieu, au concept de « modernité absolue », comme croyance et idéologie, se substitue celui de « modernité critique » faisant de la première modernité une étape. Nous assisterions à une forme de « *déclin de la modernité classique* ». En d'autres termes, nous sortirions de la première phase historique de « notre » modernité que l'on devrait dès lors apprécier comme « la modernité historique ». C'est en ceci que l'on pourra le mieux identifier le concept de « modernité avancée » lorsque les références idéologiques et les formes d'organisation de la vie sociale de la modernité « centrées sur la Raison, l'État-nation, sur une philosophie de l'ordre social et de l'intégration fondée sur l'articulation entre des valeurs partagées, des normes et rôles sociaux institutionnalisés, et des personnalités dont la socialisation est synonyme de civilisation des conduites et d'adaptation sociale, sont réinterprétées comme l'expression d'une société et des cadres de pensée semi-modernes. L'avènement de la modernité véritable se réalise seulement aujourd'hui, alors que prendrait pour la première fois tout son sens le projet moderne d'une autoproduction de la société et d'une autodétermination des individus, moyennant l'abandon des utopies rationalistes, des pensées substantialistes de la société, de la confusion entre société, État et nation, et la dissociation pleinement reconnue en pratique comme en théorie entre les structures collectives (institutions, organisations, groupes) et les acteurs⁸⁴⁰. »

Ce nouvel état de « modernité avancée » induirait donc une modernité plus réflexive et critique, dépendant de pratiques plus individualistes (et donc moins collectives), ainsi que plus adaptées à des milieux culturels spécifiques. De nombreux auteurs retiennent cette orientation, entre

⁸³⁸ Voir : Alan Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change* (1981) & *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-87* (1989).

⁸³⁹ Le « Régionalisme critique » est un concept de l'historien Kenneth Frampton qui souligne l'importance d'une démarche contextuelle pour l'architecture moderne, par la prise en compte non pas foncièrement des cultures vernaculaires, mais de critères environnementaux et paysagers comme la topographie, le climat ou la lumière. Voir sur le sujet : Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance", in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* [Hall Foster ed.] (1983).

⁸⁴⁰ Yves Bonny, *Opus cit.*, p. 172.

autres le philosophe français Gilles Lipovetsky dans *Les Temps hypermodernes* (2004). Elle est particulièrement intéressante parce qu'elle permet d'identifier positivement les transformations à l'œuvre en architecture depuis les années 1960, marquée par la sortie des formules dogmatiques (fin des CIAM), le renouvellement de pratiques devenues plus individualistes et critiques, faisant de la pratique de l'architecture un diagnostic permanent.

Pour prendre la pleine mesure de cet état, il faudrait, de même (comme le rappelle Yves Bonny) lui suppléer le principe de « désinstitutionnalisation » développé par Alain Touraine (*Pourrons-nous vivre ensemble ? Égaux et différents*, 1997) pour préciser positivement l'entrée en crise des « figures sacralisées » des institutions modernes par la redéfinition des rapports entre l'acteur individuel, le citoyen, le consommateur et l'organisation de la société institutionnalisée. La remise en question des « métarécits institués » et des méthodes de gouvernance, des compétences décisionnelles, conduit à une meilleure remontée et prise en compte des attentes sur le terrain ; un processus qui porte à la critique non pas de la qualité de l'expertise, mais des méthodes employées. Ce point rejoint nos observations qui tendent à démontrer l'apparition de contre-pouvoirs qui contrent positivement les méthodes holistiques des experts en matière d'urbanisme et d'architecture, obligeant de fait les architectes à proposer des méthodes plus situées face au milieu d'intervention.

Ces trois approches qui permettent de cerner le concept de « **modernité avancée** » – (1), la **détraditionnalisation radicale** ; (2), l'état de **modernité critique** ; (3), la **désinstitutionnalisation** – renouvellent les considérations que nous pourrions faire d'une « modernité en crise ». Elles permettent d'énoncer le principe d'une mutation ou d'une « inflexion dans la continuité ». En ceci (comme le rappelle Bonny avec une certaine distance critique), ces analyses postulent une sortie de la « modernité primitive », elles « réinterprètent tout un ensemble de discours associés au postmodernisme sur la base de deux idées essentielles : une radicalisation du processus de détraditionnalisation et le déclin de tout un ensemble de croyances, de représentations et de formes d'organisation sociale liées à ce que l'on tenait jusque-là pour les coordonnées mêmes de la modernité⁸⁴¹. »

Si ces différentes approches faites sur le processus de modernisation sont variables et restent ambiguës, elles n'en demeurent pas moins intéressantes en tant que nouvelles grilles de lecture d'un phénomène que l'on peut interpréter en dehors du postulat postmoderne. Parce qu'elles cherchent toutes à qualifier la transformation de paradigme de notre modernité en soulignant le caractère positif de la modernisation qui s'inscrit dans une continuité. L'idée de « modernité avancée », avec ses différents visages conceptuels, permet de mettre en lumière des transformations de fond qui ne signifient en rien l'effondrement des rationalités, mais le renouvellement de notre façon d'appréhender l'acte de modernité, tout particulièrement pour le domaine de l'architecture et de l'urbanisme.

⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 189.

Le cas d'étude londonien tend à confirmer la réorientation de la « radicalité » moderne, devenue plus réflexive et plus intégrative envers un milieu culturel et un environnement. À ce titre, « *l'enseignement de Londres* » est aussi et surtout celui de mettre en évidence l'alternative méthodologique que porte en elle la culture britannique vis-à-vis de l'idée de modernité, contenue dans ce que les spécialistes ont qualifié de « culturalisme » (en opposition au « progressisme » sur lequel s'était institué le modernisme continental) : le culturalisme comme matrice d'une approche spécifiquement britannique de la radicalité et de la modernité, qui n'implique pas nécessairement pour être moderne de nier les composantes ou les spécificités d'un milieu, alors que la pratique architecturale s'engage dans la réforme de ce même milieu.



L'ENSEIGNEMENT DE LONDRES : LE CULTURALISME COMME EXPÉRIENCE DE LA MODERNITÉ

Learning from London: Culturalism as experience of modernity

Le post-modernisme a suscité beaucoup d'espoirs, mais n'a produit que peu de résultats. Il faut d'ailleurs préciser que le « retour de l'histoire » au centre des préoccupations architecturales ne s'est pas exclusivement traduit par ce canal. En outre, on ne pourra pas considérer la réalité d'« un » post-modernisme, mais celle de « post-modernismes » qui se sont épanouis selon des circonstances particulières, selon des milieux culturels spécifiques. L'on aura ainsi du mal de convoquer le principe d'une « internationale » ou d'un mouvement structuré d'architectes. Seule la Biennale de Venise de 1980 peut apparaître comme une entreprise fédératrice, mais là encore, la notion de « post-modernisme » n'y a pas été l'axe de réflexion aussi nettement revendiqué, au contraire de la volonté première de mettre en avant l'émergence d'une sensibilité intégrative. Une sensibilité, parfois assez éloignée des propositions historicistes assez caricaturales de quelques architectes iconoclastes. Pouvoir être moderne sans nier la place de l'histoire, c'est bien là l'enseignement de la première biennale internationale d'architecture de Venise, un événement qui n'est en rien ce fameux « Grand Soir » des post-modernistes.

Mais, en somme, qui sont ces post-modernistes revendiqués ? Pour le monde britannique, les acteurs de la première heure ne sont que peu nombreux. On retrouve bien entendu au premier rang des prosélytes le critique et historien Charles Jencks, créateur de la notion en 1975. Viennent ensuite seulement quelques personnalités architecturales médiatisées et clairement identifiées, comme Jeremy Dixon, Terry Farrell, voire John Outram, qui lui-même passe pour un créateur excentrique. C'est un maigre bilan pour un mouvement supposé générationnel qui prétend avoir fait époque⁸⁴². Les œuvres réalisées (la plupart sont restées des architectures de papier) tiennent le plus souvent de la posture stylistiques, où la machine architecturale se trouve ré-enchantée par l'utilisation de références historicistes peu explicites et populaires, où l'ironie, la provocation et la couleur deviennent des outils de rupture. Sur le fond comme la forme, les

⁸⁴² Voir le tableau en ANNEXES : « REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE DES CERCLES D'INFLUENCES » ; p. 307.

post-modernistes semblent avoir du mal à dépasser l'approche antimoderniste primaire qui les anime. Pour le traitement de l'environnement urbain, ils semblent avoir eu du mal à inventer des méthodes crédibles et douces d'intégration. C'est la raison pour laquelle l'« éclectisme radical » de Charles Jencks peut être amalgamé à un « brutalisme historiciste ». Car Charles Jencks, élève de Reyner Banham, n'est lui-même pas exempt d'avoir fait œuvre de posture ou de réaction intellectuelle vis-à-vis du *New Brutalism*.

Il faut en outre, et nécessairement, distinguer des postures formelles que l'on rattache au post-modernisme d'avec le travail des militants du retour pur et simple à la tradition, c'est-à-dire, distinguer les « post-modernistes » d'avec les « pré-modernistes » que sont, pour le milieu britannique, les architectes Léon Krier, John Simpson ou Quilan Terry. Ces derniers « traditionalistes » n'ont jamais caché leur rejet de tout ce que la modernité radicale a pu produire. Ils n'auraient d'ailleurs certainement jamais pu avoir l'audience rencontrée dans la société s'ils n'avaient pas été soutenus (et leurs propositions fortement médiatisées) par l'intermédiaire de l'activisme du prince Charles. Leur action participe d'une décennie de combat, celle des années quatre-vingt, visant le retour vers les fondamentaux historiques d'une culture classique disparue. Et cette action s'inscrit bien plus au cœur des controverses suscitées par les polémiques princières qu'au cœur de l'actualité du post-modernisme, puisque les traditionalistes condamnent pêle-mêle modernistes et post-modernistes ; les œuvres des premiers sont jugées inhumaines, celles des seconds, vulgaires et fallacieuses. Pourtant, les propositions alternatives des traditionalistes se sont elles-mêmes révélées tout aussi caricaturales, voire anachroniques, rapidement enlisées dans les effets de style, au fur et à mesure que l'opinion prenait conscience de leur caractère réactionnaire.

Après que les années soixante-dix aient été les années de la critique et des idées, les années quatre-vingt ont donc révélé les impasses de l'approche stylistique exclusive qui vise à résoudre les problèmes de la réception de l'architecture. Au-delà des slogans et des postures, indéniablement, la tendance de fond est allée à la mutation de la modernité qui ne nie plus les problématiques autrefois refoulées, les problématiques culturelles, mémorielles et identitaires. Et ce n'est pas ici qu'un enjeu formel, puisque l'on doit considérer des transformations de fond dans la culture architecturale et urbanistique moderne dans la façon de positionner l'objet moderne dans la ville (ou le quartier d'implantation) en interaction avec l'environnement patrimonial, tout comme considérer les transformations à l'œuvre dans le traitement des espaces intérieurs des édifices destinés à accueillir du public (comme les musées), où apparaissent de nouvelles dimensions, telles que la fragmentation des espaces et les effets de seuil ou de transition qui signent l'abandon de l'espace universel et transparent de la première modernité fonctionnaliste.

Dans les premières années de cette profonde transformation, on a pu imaginer qu'il s'agissait d'une « déconstruction », puisque les propositions alternatives se sont exprimées avec une certaine violence à l'encontre de la culture dominante et du corps institué des architectes resté fidèle au modernisme, une violence qui s'est pleinement exprimée à l'encontre des aspects les

plus doctrinaires et des principes structurants des modèles et des pratiques jugées obsolètes. En ceci, la notion journalistique du « post-modernisme » participe de cette phase de déconstruction de l'idée de radicalité absolue contenue dans le modernisme. Charles Jencks, en « grand manitou » de la rupture eut pourtant ce désagréable penchant de ne référer au passé qu'en mobilisant des modèles caricaturaux, sans jamais traiter des expériences ou des mutations. Il a en outre presque systématiquement essayé de ramener toute expression nouvelle de la modernité dans le giron du séduisant et simpliste post-modernisme. La presse spécialisée qui vend la critique a largement conforté l'intellectuel dans sa démarche de relecture synchrétique de modernités jugées déviantes, en reniant le caractère autonome d'une modernité moins idéologique et doctrinaire. Ainsi, Jencks a fait d'architectes modernes comme James Stirling ou Robert Venturi les chantres ou les pères spirituels de son supposé mouvement de retour à l'historicisme, là où ces deux architectes convoquent surtout une sensibilité plus accrue à l'histoire et le principe d'une autonomie critique qui ne s'enferme en rien dans l'art de l'imitation. Stirling et Venturi n'ont finalement fait que revendiquer une nouvelle liberté critique et méthodologique au sein de la modernité.

Le parcours de ces deux architectes se révèle dans la continuité de démarches qui tentent d'atteindre une modernité moins puritaine, une modernité plus récréative et adaptée à des enjeux d'intégration paysagère ou de résonance symbolique, sans pour autant totalement renoncer aux principes d'honnêteté et à l'éthique de la modernité. En premier lieu, James Stirling ne fit que déplier le fil conducteur d'une approche formaliste mise en œuvre pour la première fois à l'*Engineering building* de l'université de Leicester (1959-63), une approche particulièrement redevable des méthodes critiques et historiques développées par l'historien Colin Rowe qui passe pour être son mentor. Quant à Robert Venturi, on ne trouvera que peu d'architectes qui eurent une telle constance dans la démarche engagée depuis la publication de ses deux principaux essais en 1966 et 1972. Rappelons qu'au sujet *De l'ambiguïté en architecture* (1966), l'historien Vincent Scully considéra dans sa préface ce premier essai de Venturi comme fondateur d'une vision alternative de la modernité : « le texte le plus important de la théorie de l'architecture depuis *Vers une architecture* écrit par Le Corbusier en 1923 ».

Dans l'avenir, il faudra nécessairement reconsidérer les approches de ces deux architectes comme relevant d'une forme d'élargissement et de dépassement des principes fondateurs de la modernité, réadaptés par l'effet de délestage idéologique, selon une démarche assez comparable à celle menées par les maîtres du maniérisme au XVI^e siècle dans leur entreprise de renouvellement du langage classique de l'architecture ; Stirling et Venturi se sont à de nombreuses occasions exprimés sur cette réactualisation d'un maniérisme contemporain comme méthodologie pour renouveler les pratiques de l'architecture moderne. Ils n'ont jamais cessé de critiquer durant leurs carrières l'étiquette journalistique du post-modernisme.

Londres nous instruit particulièrement sur la difficulté à considérer avec clarté ces méthodes alternatives développées par cette génération, plus soucieuse de la nécessité d'interagir avec les caractéristiques du milieu dans lequel l'œuvre architecturale moderne doit s'implanter. Plus

largement, si l'on s'écarte du seul « prisme » londonien, on ne pourra guère nier la réalité du processus à l'œuvre touchant l'ensemble de la culture moderne internationale de l'architecture⁸⁴³, en cours renouvellement et de repositionnement sur la radicalité, en raison de la prise en compte des nouveaux impératifs que sont les enjeux contextuels, identitaires, mémoriels ou symboliques. Il faut donc considérer l'émergence de nouvelles problématiques liées à l'intégration de l'objet architectural dans l'espace ou l'environnement paysager comme la caractéristique principale de la profonde mutation de la pensée et de la pratique architecturale à la fin du XX^e siècle, et non les effets d'un simple renouvellement formaliste.

Au début des années 1970, époque d'émulation intellectuelle, les critiques ont pu justement croire à l'état d'une « crise » pour l'architecture. Si l'on doit bien entendu relativiser cette dimension systémique qui n'est ni homogène en fonction des pays et des cultures ni totalement inscrite dans une même dynamique temporelle, nécessaire de constater la réalité d'une « crise de légitimité » du discours moderniste existe et elle a été alimentée par de nombreux pamphlets qui sont venus perturber les assises idéologiques. Cette critique du modèle n'est d'ailleurs pas seulement issue d'une réaction face aux objections émergeant au sein de la société civile (même si le phénomène ne peut être sous-estimé), mais issue d'une réaction des architectes eux-mêmes qui ont refondé une marge de liberté dans le rejet des formules et des méthodes du modernisme. Ceci ne peut nullement signifier que la critique face de vous un post-moderniste. On devra à ce titre entrevoir un processus générationnel de dépassement de l'héritage.

Le cas de Londres confirme cette transformation interne de l'architecture, dans la façon de projeter et de concrétiser la modernité. Dorénavant, les architectes n'ont plus pour objectifs d'entrer systématiquement en rupture avec le milieu qu'ils aspirent à réformer et améliorer, mais bien plutôt pour objectif de fusionner avec lui. Même le développement du *High-Tech* – exaltation de la technicité par l'imagerie fantastique ou le goût esthétisé d'une perfection technique – n'est pas un symptôme de résistance de la culture moderniste mais de dépassement de la finalité fonctionnaliste de l'architecture. Dorénavant, les architectes veulent parler comme surprendre la société, pour provoquer une réception empathique qui associe aussi rêve et fantasmagorie.

La fameuse « crise » idéologique, par le rejet du puritanisme, des dogmes et des certitudes procédurales, ce phénomène de dérégulation n'est pas nécessairement synonyme d'une déperdition de l'idée de modernité. C'est en ceci qu'il faut nécessairement mettre à distance le concept philosophique « postmoderne » dans le cadre de l'architecture, parce qu'il ne trouve pas sa pleine puissance autrement que pour signifier la remise en question des fondements

⁸⁴³ Il n'existe pas de synthèse historique consacrée à la mise en perspective de cette réforme interne du modernisme conduite par les maîtres du modernisme eux-mêmes. Au sujet de cet enseignement qui reste encore à éclairer de façon spécifique, nous nous référons au cours « Théorie de l'architecture V » de Bruno Marchand, professeur à l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne : « La multiplicité des tendances : les années 1940, 1950 et 1960 ».

idéologiques sans présager d'un devenir. Les architectes « contemporains » sont certainement moins idéalistes et dépendants de « recettes » que leurs aînés, leurs productions architecturales libérées pour paradoxalement mieux revenir aux fondements des premières expériences du langage moderne de l'architecture qui ne peut se voir stéréotyper ou réduire par l'approche exclusivement rationaliste, fonctionnaliste, antihistoriciste et anti-ornementale.

Cette marge de manœuvre retrouvée n'indique donc en rien que les architectes soient devenus des « antimodernes ». En abandonnant une part de leur identité « moderniste », ils sont très devenus un plus modernes parce que plus libres de rompre avec la doctrine pour entrer en interaction avec le milieu. Ils sont aussi devenus capables de développer une véritable autonomie critique vis-à-vis de la tradition qu'ils exploitent comme une culture ouverte.

Les solutions brutalistes et antiacadémiques du post-modernisme ne peuvent à elles seules prétendre assurer la « bonne » réception de la « machine architecturale ». Et pour ce qui concerne l'expérience britannique, force est de constater qu'elle n'est pas un phénomène dénué de fondements culturels. Le post-modernisme jencksien s'inscrit en rupture avec le modernisme dans la lignée du *New Brutalism*, lui-même inscrit dans la critique du culturalisme britannique⁸⁴⁴. Cette incapacité à réaliser une synthèse entre « radicalité » et « histoire » est une problématique spécifique qui ne semble avoir été dépassée que sur la scène intellectuelle italienne au travers de la dynamique du néo-rationalisme et de la *Tendenza*. Or, il est intéressant de remarquer le peu d'impact de cette méthodologie italienne « douce » qui n'est que très rarement convoquée par les architectes anglo-saxons ou les écrits dans l'édition spécialisée. La figure majeure de la fin du XX^e siècle qu'est Aldo Rossi est tout simplement absente du récit londonien. Il en est de même des expériences d'architectes français, Paris ne servant de référence qu'en terme de dynamique programmatique. Hormis les échos aux expériences américaines (ou les interférences produites lorsqu'il s'agit toujours de se comparer entre soi), les britanniques semblent avoir été totalement hermétiques à ce qui s'est produit au-delà de la Manche. Certes, dans les années 1970 et 1980 le monde n'était pas encore globalisé. Mais, la fermeture culturelle du monde britannique est indéniable. C'est en son sein même que les ressorts à une mutation des pratiques architecturales modernes sont nés.

Cette étanchéité culturelle démontre paradoxalement le caractère très symptomatique du post-modernisme britannique. Si le post-modernisme s'est généralisé à l'international, c'est en tant que vague terminologie. À Londres, les architectes divergents semblent d'ailleurs avoir été les premières victimes de cette nouvelle étiquette exclusive qui réduit l'architecture à une affaire de style. L'irruption du prince Charles dans un contexte déjà clivant n'a fait que renforcer les impasses internes de la nouvelle doctrine du post-modernisme. L'amalgame avec le « retour de la tradition » est souvent une donnée constante de la réception à l'international du « post-modernisme », voire même en Grande-Bretagne. Toute l'ambiguïté repose sur la difficulté qu'il y aurait à considérer les objectifs de deux ambitions initiales distinctes, dont le seul point

⁸⁴⁴ Voir les analyses du chapitre « NEW BRUTALISM : la révolution morale des jeunes gens en colère » (p. 28-41) dans « PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME » (p. 27-77).

commun est le postulat : la nécessité de dépasser la pauvreté formelle induite par les effets de la standardisation et l'universalisme du modernisme. Pour les « post-modernistes », il s'agit de réactualiser des modèles historicistes librement pour renouveler la réception de la radicalité, alors que chez les traditionalistes, il s'agit bien d'un combat culturel avec pour but la renaissance de la légitimité de la tradition classique et vernaculaire. À ce titre, les héritages du culturalisme anglais se sont retrouvés particulièrement monopolisés par le lobby des traditionalistes, lorsque justement la méthode de l'éclectisme radical de Charles Jencks a échoué à concrétiser la fabrication d'une architecture plus située.

D'ailleurs, c'est bien certainement l'épuisement de la dynamique du *Townscape* dans les années soixante-dix qui est la raison principale de cette récupération par les militants de la tradition ; ce que nous avons souligné dans le chapitre « L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque » (p. 42-58) au sein de la réflexion du « PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME » (p. 27-77).

Il est ainsi important de détacher le « culturalisme » de sa seule approche ou vision traditionaliste qui se voudrait exclusive. Le culturalisme britannique s'inscrit légitimement dans l'histoire de la modernité. Il ne peut être circonscrit à la dimension spécifique du concept esthétique du « pittoresque » et sa valeur de contre-modèle de la rationalité. Cette vision alternative de la modernité s'inscrit en effet (comme l'historienne des idées Françoise Choay ou les historiens anglais John Summerson, Clough Williams-Ellis et Nikolaus Pevsner l'ont parfaitement démontré) dans l'héritage des *Arts & Crafts* et du romantisme britannique. L'échec de l'avant-garde britannique à consacrer l'intelligence et les fondements théoriques de cette approche (en particulier le *MARS Group*), la réaction violente des acteurs du *New Brutalism*, expliquent que cet héritage n'ait pu se trouver incarné que dans la seule dimension urbanistique des cités jardins ou de la méthodologie du *Townscape*, avant de retrouver ses assises dans les visions « pré-modernistes » récentes du *New Urbanism*, soutenues par Léon Krier et le prince Charles.

Le modèle culturaliste britannique, qui se confond pour beaucoup avec l'expression de l'*Englishness*, n'a pourtant jamais été pensé comme une censure de la modernité, mais comme une critique nécessaire des productions de la société industrielle, comme une tentative méthodologique pour faire face aux carences provoquées par l'industrialisation des arts et la systématisation des méthodes hygiénistes. Le culturalisme britannique historique a dénoncé la perte d'un sens moral et esthétique et, par extension et conséquence, a dénoncé la déstructuration de l'organicité de la cité préindustrielle. En ceci, le culturalisme propose de résoudre ces carences par le développement d'une sensibilité plus accrue au milieu et à l'environnement, là où le courant progressiste s'est proposé de réformer son fonctionnement et son efficacité par des méthodes universelles et holistiques.

La reconnaissance du culturalisme repose donc sur la levée des ambiguïtés reposant sur cette prise en compte de l'identité locale et l'idéalisation collective du passé. Or, c'est bien le regard nostalgique du culturalisme, cette place importante faite à l'histoire, à l'identité et aux

dimensions culturelles pour tout projet urbain ou architectural, qui a particulièrement limité sa créativité, bien souvent amalgamée avec les forces conservatrices de la tradition. N'ayant jamais véritablement résolu les antagonismes de sa condition, le mouvement culturaliste n'a pas réussi à produire de méthode qui puisse s'appliquer à l'architecture et à l'urbanisme moderne, autrement peut-être que par la tentative du *Townscape* et, dans ses expressions originelles, par une sensibilité pittoresque et une vision urbaine réactualisée, par exemple, avec l'essai de Camillo Sitte, *L'Art de bâtir les villes* (1889), un essai qui n'apporte finalement que peu de perspectives sur l'approche concrète de l'esthétique et des outils. L'acte de modernité y est circonscrit dans la pieuse imitation des modèles anciens, lesquels auraient fait leurs preuves... Indéniablement, l'incapacité à rejeter les formules culturalistes primitives explique l'incapacité même à tirer un enseignement de l'histoire. À ce titre, seul l'architecte américain Robert Venturi semble avoir atteint ce but fixé. Son apport est malheureusement noyé dans un ensemble de clichés et amalgamé par la critique au concept maladroit du post-modernisme.

Parmi les historiens culturalistes britanniques qui ont tenté l'exercice, on retrouve bien entendu Nikolaus Pevsner. En tant grand militant du *Townscape*, cet intellectuel (décédé en 1983) a réalisé une œuvre théorique majeure pour tenter de réformer la radicalité moderniste par une approche culturaliste : l'ouvrage posthume *Visual Planning and the Picturesque* (edited by Mathew Aitchison⁸⁴⁵, 2010) souligne combien il serait faux de considérer la modernité britannique comme une expérience avortée parce que la radicalité se serait vue détournée de l'idéal progressiste. Le culturalisme, fondé sur l'héritage du pittoresque, participe des logiques initiales d'émancipation vis-à-vis du modèle classique, tout comme il permet de construire une approche alternative au progressisme. Pevsner est parmi les principaux historiens modernistes ayant construit le récit du mouvement en affirmant à juste titre la place centrale qu'occupe la culture britannique dans le processus de réinvention de la modernité au XIX^e siècle.

Tout comme John Summerson dans *Architecture Here and Now* (1934), sa thèse considère l'Angleterre comme le principal foyer de création et d'impulsion de notre modernité, tout du moins dans le rapport éthique qu'elle entretient avec l'art. Quant à reconnaître l'apport d'une sensibilité pittoresque positive pour le fait moderne... Les spécialistes et théoriciens le reconnaissent parfois, mais n'arrivent guère à le mettre en perspective, tant les expériences anglo-saxonnes ultérieures se sont inscrites dans une toute autre logique que celles continentales issues de la pensée progressiste, comme celles du *Bauhaus* ou de l'Esprit Nouveau de Le Corbusier.

⁸⁴⁵ L'ouvrage de Mathew Aitchison, post-doctorant en 2010 à l'Université de l'École d'architecture de Queensland, offre une meilleure connaissance du travail de l'historien Nikolaus Pevsner (en particulier p. 2-6) qui initia, à la fin des années 1940, avec Hubert de Cronin Hastings directeur de la revue *Architectural Review*, le mouvement du *Townscape*. *Visual Planning and the Picturesque* est un traité inachevé, resté à l'état de manuscrit, dont la publication a été financée par le *Getty Research Institute (GRI)* de Los Angeles qui conservent, depuis 1984, les archives de l'historien constituées de notes dactylographiées et manuscrites, de coupures de presse, de photographies, d'albums, de correspondances, de notes de cours et de documents de recherche.

L'histoire de l'architecture nierait ainsi le « *modèle* alternatif » britannique. Ceci non pas par embarras, mais parce que ce *modèle* n'a pas réussi à s'incarner dans des méthodes claires. Le culturalisme britannique n'a d'ailleurs pas réussi à se structurer initialement pour constituer un mouvement collectif international à l'image de l'entreprise des CIAM dans les années 1930. Dès lors, trop souvent, ce sont ses représentants les plus traditionalistes qui ont été sur le devant de la scène, comme le démontre à nouveau le *New Urbanism*. Mais, rappelons que la refonte des orientations des CIAM s'est développée à l'initiative du *MARS Group* et d'une jeune avant-garde britannique qui avait bien en tête l'importance de cette question (sensibilité au milieu, déterminants culturels, etc.). Et l'on se plaint encore trop souvent à reconnaître cette avant-garde sous leur étiquette absconde du *New Brutalism*, ceci alors que le supposé mouvement n'est rien d'autre qu'un positionnement éminemment anti-culturaliste. C'est la réaction d'une jeunesse idéaliste et impérieusement guidée par une volonté de modernité dans l'extraordinaire expérience générationnelle que constitue les années de l'après-Seconde Guerre mondiale et les *Sixties*.

Pourtant, le *New Brutalism* est bien tout sauf brutaliste avec le milieu dans son intention première. Il recherche au contraire à jouer avec lui voire à fusionner avec lui sur des principes écologistes précurseurs. L'architecture moderne britannique est en ceci assez fidèle à l'idéal environnemental des *Arts & Crafts*. Et quelques soient les contradictions apparentes avec l'inspiration nostalgique du pittoresque, Nikolaus Pevsner avait bien, quant-à-lui, tout à fait conscience de cette permanence. Il avait tout particulièrement conscience que l'Angleterre livrait une nouvelle fois, dans l'après-guerre, un de ces plus grands apports historiques. Mais, Pevsner était déjà âgé et il ne réussit pas à mettre en perspective cette vision britannique. Il lui aurait fallu pour se faire devenir un théoricien. Pevsner s'est certes laissé tenté par l'aventure, mais il n'en eut ni le temps ni finalement la réelle ambition d'aboutissement (voire, le recul nécessaire). Mener cette entreprise à terme aurait nécessité d'écrire un livre général et théorique sur le culturalisme anglais et ses réactualisations... Existe-il réellement sous la forme de méthodes clairement énoncées ? Éparses et mal identifiées par les architectes eux-mêmes, parce qu'au fondement d'une conscience d'être britannique, les outils du culturalisme n'ont pu trouver d'incarnation. Et les contemporains de Pevsner ne purent dès lors eux-mêmes saisir cette nécessité... peut-être aussi parce qu'au fond les Anglais demeurent des insulaires.

La rubrique nécrologique de Pevsner publiée par Robin Middleton atteste de la connaissance du manuscrit *Visual Planning and the Picturesque* : « il [Pevsner] n'a pas réussi à compléter cette étude du Pittoresque dans l'art anglais pour laquelle il a rassemblé des notes sur un certain nombre d'années, que l'on peut considérer comme la clé de toute bonne compréhension de l'architecture anglaise⁸⁴⁶. » Une des explications avancées de la non publication tiendrait au succès éditorial de *Townscape* (1961) et *The Concise Townscape* (1971) de Gordon Cullen (assistant

⁸⁴⁶ Mathew Aitchison citant Robin Middleton ["Sir Nikolaus Pevsner, 1902-1983" *Burlington Magazine* 126 (1984), p. 234-237], p. 12 : "he failed to complete that study of the Picturesque in English art for which he gathered notes over a number of years, considering it to be the key to all proper understanding of English architecture."

éditeur du *Townscape* pour *Architectural Review*). Ce dernier ouvrage moins académique « paru alors qu'un certain nombre de livres critiquaient l'architecture moderne au nom de la vie communautaire et des formes traditionnelles, dans le contexte des débuts du postmodernisme en architecture [...] Le *Townscape* a généralement été tenu pour être le contraire de la modernité : conservateur, réactionnaire et nostalgique⁸⁴⁷. »

Les idées principales du manuscrit visent la promotion de la méthode urbanistique du « *visual planning* », sans que celle-ci soit, malheureusement, clairement définie. On pourrait à ce titre parler d'une méthode douce qui vise à travailler le paysage urbain « scénographiquement⁸⁴⁸ ». Elle s'inscrit dans la lignée des idées développées par Camillo Sitte, Barry Parker et Raymond Unwin qui popularisa les *Arts & Crafts* et expérimenta les premières cités jardins anglaises. Selon Pevsner, seule une bonne compréhension des principes pittoresques peut permettre de développer une théorie alternative. Il considère le modernisme comme incomplet sans l'intégration de l'apport critique du pittoresque⁸⁴⁹ qui imposerait une adaptation sensible au milieu et au contexte national, « à l'opposé de la grandeur française et du formalisme versaillais, tout comme le libéralisme anglais est en contraste avec l'absolutisme français – un art spontané, complexe et romantique qui est la plus grande contribution de l'anglais à l'art européen⁸⁵⁰ ».

Ses principes peuvent se résumer par les catégories définies par Uvedale Price, « Variété, Intrication, Irrégularité, Contraste, Surprise, Irritation et Accident⁸⁵¹ ».

Cette approche nationale, faiblement théorisée, ne demande qu'à être développée et reconnue pour ses expériences, car elle préfigure (en plus d'une radicalité architecturale et d'un fonctionnalisme intégrés) le développement d'une sensibilité au milieu qui n'est en rien réactionnaire. Pevsner se réfère au *genius loci* : le pittoresque est un outil conceptuel qui permet de produire « ce mélange de l'ancien et de la nouveauté, sensiblement géré que j'appelle un environnement⁸⁵² ».

Tout au long de son ouvrage, Nikolaus Pevsner prend de multiples expériences et exemples

⁸⁴⁷ *Visual Planning and the Picturesque* (edited by Mathew Aitchison), Los Angeles : Getty Research Institute, 2010, p. 14 : "The Concise Townscape arrived among a number of books critiquing modern architecture in the name of community life and traditional forms, and at the beginnings of postmodernism in architecture. [...] Townscape is generally held to be quite the opposite of modernism: conservative, reactionary, and nostalgic."

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 29.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 195-196 : "This art—a purely English creation, in stark contrast to the French grandiosity and formalism of Versailles, just like English liberalism is in contrast to French absolutism—this spontaneous, complex and romantic art is English's greatest contribution to European art."

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 201 : "The missing link between the Picturesque and twentieth-century architecture was the picturesque theory chiefly of Uvedale Price, but also Payne Knight and Repton, and even Reynolds. Price's categories are Variety, Intricacy, Irregularity, Contrast, Surprise, Irritation and Accident. Of these Reynolds in his *Discourse* of 1786 had the first three and the last."

⁸⁵² *Ibidem*, p. 185 : "It is the mixture of old and new, sensitively managed that I call an environment."

comme modèles, soulignant combien, le *Festival of Britain*⁸⁵³ (1951) peut être considéré comme la plus parfaite démonstration de l'application des principes du pittoresque ; vitrine internationale qui fit prévaloir l'approche anglaise : « La disposition générale n'a pas de grands axes transversaux dans la tradition des Beaux-Arts. Elle est complexe, compliquée et pleine de surprise. [...] La fantaisie et le romantisme faisaient leur retour, non pas en vertu d'une imitation stylistique⁸⁵⁴. » Il est intéressant de rappeler combien cette architecture (tant condamnée par les militants du *New Brutalism*) résulte de l'approche intégrative et formaliste de l'école de Cambridge, puisque le responsable chargé de l'architecture du Festival n'était autre que Hugh Casson, enseignant à l'École d'architecture de l'université de Cambridge jusqu'en 1938. Ce point permet d'éclairer sous un nouveau jour les analyses et observations menées dans le chapitre « Le compromis de Cambridge : la cité mémorielle de William Whitfield (1996-2003) » ; p. 233-243.

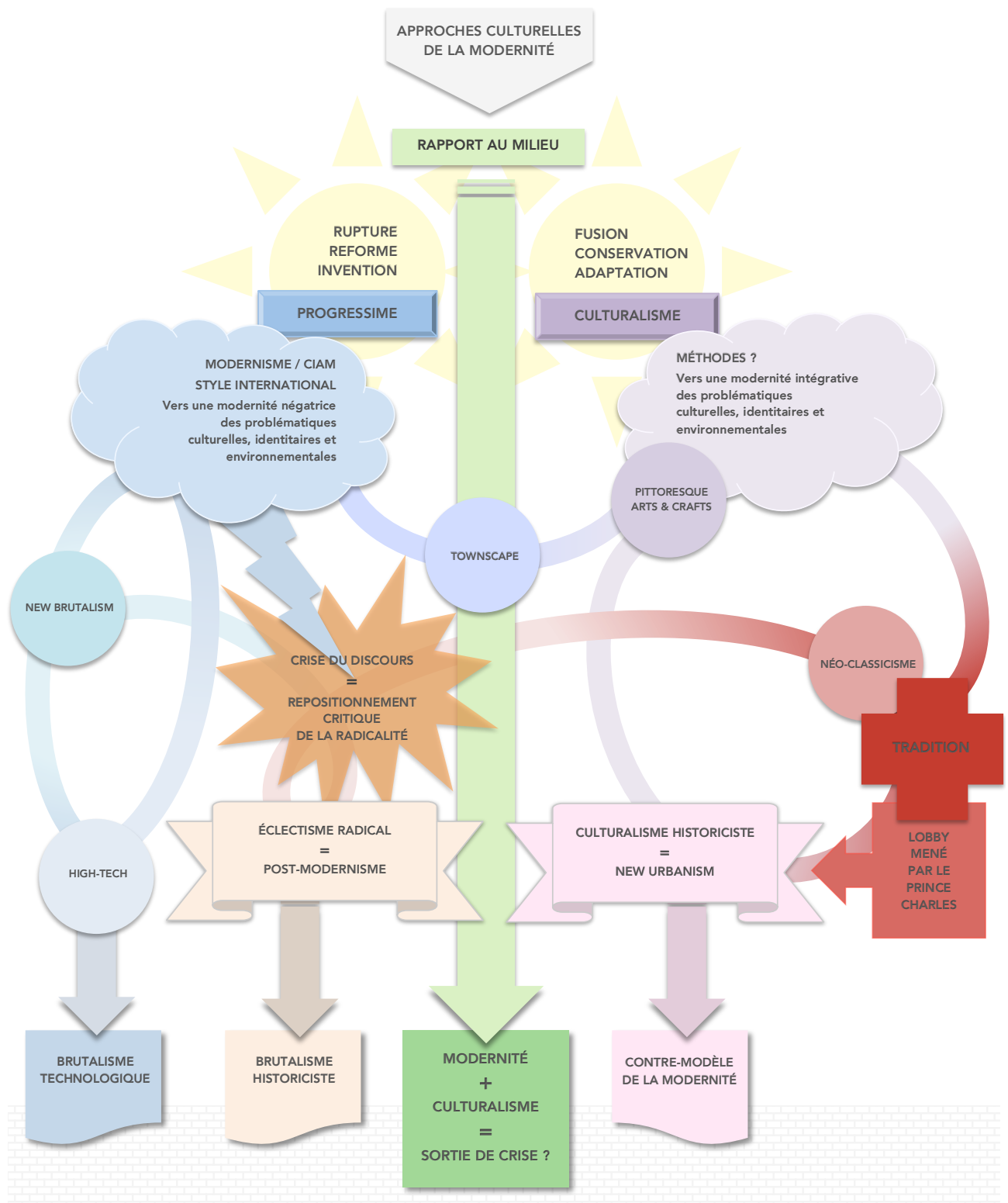
L'intérêt du manuscrit édité par Mathew Aitchison est ainsi de corriger une vision erronée de l'enseignement de Nikolaus Pevsner⁸⁵⁵. Toutefois, si ce manuscrit n'a pas été publié (rappelons qu'il est inachevé), c'est aussi certainement parce que l'argumentaire de Pevsner n'est pas à la hauteur de l'enjeu : celui de la présentation d'une théorie claire qui puisse donner naissance à une méthode urbanistique, mais aussi et surtout architecturale. Une théorie qui puisse convaincre les modernistes de l'importance d'intégrer au cœur du projet de modernité (et dans leurs pratiques) une sensibilité à l'environnement paysager et à l'histoire, ou tout du moins, de la nécessité d'interagir avec.

⁸⁵³ *Ibidem*, p.195-198.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 196 : "The general layout does not have major cross-axes in the Beaux-Arts tradition. It is intricate, complicated and full of surprise. [...] Fantasy and romanticism have come back, but not through an imitation of style."

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 32 : "Visual Planning also gives an opportunity to correct the impression that Pevsner was doctrinaire in his modernism. It is true that he thought it impossible to conceive of architecture outside of modernism, but this did not mean that he thought it a complete and stable concept or movement."

TRANSFORMATION DES MODÈLES ET DES PRATIQUES DE L'ARCHITECTURE
DANS LA CULTURE BRITANNIQUE À LA FIN DU XX^e SIÈCLE



→ Tableau synthétique sur les modèles progressistes et culturalistes, réalisé à partir du premier tableau d'étude de la page 58, issu de l'essai de François Choay, *L'urbanisme utopies et réalités* (Paris : éditions du Seuil, 1965)

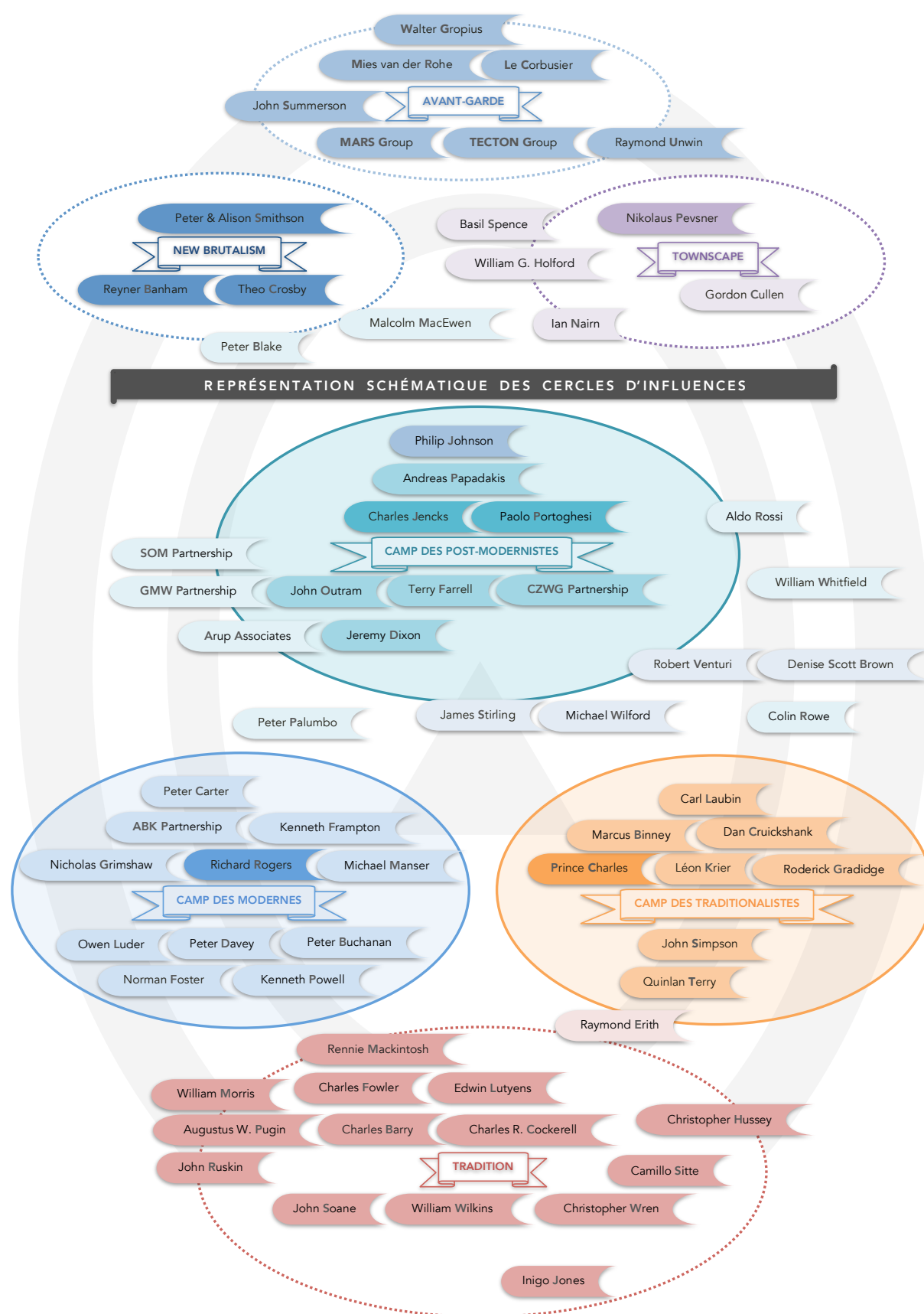
	DE LA PENSÉE AU MODÈLE PROGRESSISTE		DE LA PENSÉE AU MODÈLE CULTURALISTE	
CRITIQUE À LA SOURCE DE LA PENSÉE	... du chaos urbain et du manque d'hygiène consécutifs aux transformations de la ville à l'ère industrielle		... de la destruction de l'ancienne unité organique de la cité consécutive aux transformations de la ville à l'ère industrielle	
CONCEPTION DE L'INDIVIDU / IMPLICATION POUR LE MODÈLE URBAIN	individu-type indépendant de toutes les contingences et interchangeable	établissement d'un ordre-type fonctionnel et universel	individu-archétypique comme élément irremplaçable d'une communauté	établissement d'une totalité culturelle, d'un organisme particulier
CONCEPTION DE L'HABITAT ET DES ÉDIFICES / IMPLICATION POUR L'URBANITÉ	♦ habitat collectif et standardisation ♦ prédétermination fonctionnelle des édifices, définis une fois pour toutes	+ d'encadrement social	♦ habitat individuel et spécificité ♦ tend vers l'indétermination fonctionnelle d'édifices, singularisation	+ de pratique démocratique
IDÉAL	technique et progrès > RADICALITÉ & FONCTIONNALISME > RUPTURE AVEC LES MODÈLES HISTORIQUES		spiritualité et identité > TRADITION & MÉMOIRE > MAINTIEN DES MODÈLES HISTORIQUES	
PRIORITÉS	hygiène > INGÉNIERIE & CONFORT MODERNE		culture > ARTISANAT & ARTS DÉCORATIFS	
ESTHÉTIQUE	disposition simple et géométrisme > REFUS DE L'HISTOIRE & DE L'ORNEMENT		irrégularité et asymétrie > PITTORESQUE & DIVERSITÉ STYLISTIQUE	
PAYSAGE, SITE	neutre et artificiel > PRIVILÉGIE LA TABLE-RASE		in situ et respect de la particularité du site > PRIVILÉGIE L'INTÉGRATION	
ESPACE	ouvert, lâche mais dense > SÉPARATION DES FLUX, ABOLITION DE LA RUE		fermé, limité et peu dense > VALORISATION DE L'ÉCHELLE DE LA RUE	
FONCTIONS DANS L'ESPACE	spécialisation spatiale des fonctions > ZONING		décentralisation spatiale et mixité > PROXIMITÉ	
MODÈLE FONDÉ SUR UNE...	> ...APPROCHE THÉORIQUE HOLISTIQUE / CHOIX DU FUTURISME		> ...APPROCHE THÉORIQUE MÉMORIELLE / CHOIX DE LA CONSERVATION	
MÉTHODOLOGIE	> DIAGNOSTIC & ÉTUDE TECHNIQUE / APPROCHE FONCTIONNELLE		> INVESTIGATION & ÉTUDE DE TERRAIN / APPROCHE STYLISTIQUE	
LIMITES RÉACTUALISÉES	♦ organisation contraignante et répressive pour l'individu ♦ rigidité de l'environnement prédéterminé qui perd son caractère singulier > DIFFICULTÉ À SORTIR DU MODÈLE THÉORIQUE ET UNIVERSEL PRÉ-ÉTABLI > MANQUE DE SOUPLESSE DE L'ENVIRONNEMENT VÉCU & MODÈLE PEU INTÉGRATIF DE LA DIVERSITÉ		♦ faible adaptation aux problématiques de masse ♦ le modèle urbain tend à s'enfermer dans l'historicité esthétique > DIFFICULTÉ À PENSER UNE MÉTHODE GLOBALE & UN MODÈLE UNIVERSEL > MANQUE D'EFFICACITÉ DE L'ENVIRONNEMENT VÉCU & MODÈLE PEU ADAPTÉ À LA MOBILITÉ À GRANDE ÉCHELLE	
CRITIQUES DU MODÈLE	> SUR LA STÉRILITÉ DE L'ESPACE PUBLIC > DE LA MONOTONIE ESTHÉTIQUE		> SUR LA FRAGMENTATION DE L'ESPACE PUBLIC > DE LA TENDANCE À LA PARODIE STYLISTIQUE	



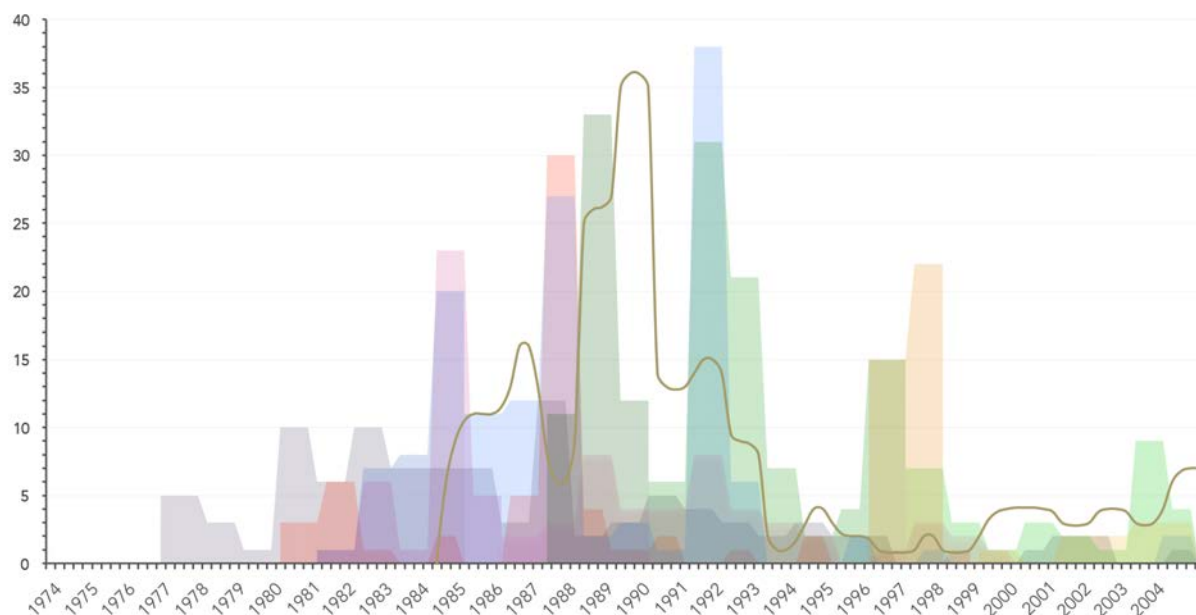
ANNEXES

Annexes

→ REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE DES CERCLES D'INFLUENCES	307
→ CHRONOBIBLIOGRAPHIES	308
• Charles, HRH The Prince of Wales	311
• National Gallery of British Art's extension – London / The Clore Gallery (Stirling & Wilford)	323
• Mansion House Square of Mies van der Rohe – City of London / No. 1 Poultry (Stirling & Wilford)	327
• National Gallery's extension – London / Furoncle (ABK) + The Sainsbury Wing (VSBA)	332
• Paternoster Square's redevelopment – City of London (ARUP) + (Prince's TEAM) + (Whitfield & Partners)	339
• Millenium Tower Project – City of London / Swiss Re Building (Foster & Partners)	347
• Publications et débat sur le terme du « post-modernisme » dans la presse spécialisée anglo-saxonne	350
→ BIBLIOGRAPHIE DES SOURCES JOURNALISTIQUES PAR CHAPITRE	358
→ BIBLIOGRAPHIE DES SOURCES LITTÉRAIRES	391
→ TROIS DISCOURS DU PRINCE DE GALLES	402
• Pour le 150 ^{ème} anniversaire du Royal Institute of British Architects à Hampton Court Palace (30 mai 1984)	403
• Pour le dîner annuel du Corporate of London Planning and Communication à Mansion House (1 ^{er} déc. 1987)	408
• Pour l'inauguration de l'Institute of Architecture of London à St-James's Palace (30 janvier 1992)	418



→ CHRONOBIBLIOGRAPHIES

Chronobibliographies

Les chronobibliographies ont été réalisées sur la base de la consultation du catalogue en ligne de la bibliothèque du Royal Institute of British Architects (R.I.B.A.) de Londres, comprenant plus de 150000 ouvrages et 2000 titres de périodiques

> <http://riba.sirsidynix.net.uk/uhtbin/webcat>

Principaux journaux et magazines :

- AMC Le Moniteur** ♦ Paris : Publications du moniteur (1989-)
- Architects' Journal** ♦ London : Emap Construct (1919-)
- Architectural Design** ♦ London : Academy Editions (1947-)
- Architectural Record** ♦ New York City : The Record and Guide (1891-)
- Architectural Review** ♦ London : Architectural Press Ltd. (1896-)
- Architecture Today: The independant architectural magazine** ♦ London : Architecture Today (1989-)
- L'Architecture d'Aujourd'hui** ♦ Paris : Jean-Michel Place éditions (1930-)
- D'A (D'Architectures)** ♦ Paris : Innovapresse (1974-)
- Blueprint: The magazine for leading architects and designers** ♦ London : Wilmington Media (1983-)

Building ♦ London : CMP Information Ltd. (1843-)
Building Design, Architects' Favorite Weekly ♦ London : CMP Information (1969-)
Country Life ♦ London : IPC Magazines (1901-)
The New York Times ♦ New York : Washington Post Company (1851-)
Progressive architecture ♦ New York : Reinhold (1945-1995)
RIBA Journal ♦ London : Royal institute of British architects (1965-)
Techniques et Architecture ♦ Paris : Techniques et Architectures (1941-)
The Sunday Times ♦ London : Times Newspaper Ltd. (1822-)
The Times ♦ London : Times Newspaper Ltd. (1785-)

Principaux critiques d'architecture et auteurs :

Colin Amery

Auteur et consultant sur les questions d'architecture en indépendant, membre du Architectural Heritage Fund (1998), conseiller pour The National Gallery au sujet de la Sainsbury Wing.

Clive Aslet

Éditeur en charge de l'architecture pour *Country Life*, à partir de 1984, auteur indépendant pour *The Daily Telegraph*, *Daily Mail* et *The Sunday Times*.

Amanda Baillieu

Critique d'architecture et auteur indépendante, ainsi que pour *The Architect's Journal* et *The Independent*. Elle est depuis 2006, éditrice de *Building Design*.

Adrian Barrick

Éditeur pour *Building* (1996-2004).

Anthony Blee

Consultant spécialisé dans The Listed Building and Conservation Areas, membre du Royal Institute of British Architects, de la Royal Society of Arts et de l'Institute of Historic Building Conservation. De 1976 à 1993, il a été associé dans l'agence The Sir Basil Spence Partnership.

Alan Bowness

Professeur au Courtauld Institute of Art, directeur de la Tate Gallery (1980-88), puis directeur du Henry Moore Institute.

Peter Blundell Jones

Architecte, historien et critique d'architecture.

Peter Buchanan

Architecte, urbaniste, critique d'architecture et curator, éditeur à partir de 1982 de *The Architectural Review*.

Suzanne Cassidy

Critique d'architecture pour *The New York Times*, auteur indépendante.

Timothy Clifford

Historien de l'architecture, directeur des National Galleries of Scotland de 1984 à 2006.

Dan Cruickshank

Historien de l'architecture et membre honoraire du Royal Institute of British Architects. Il a commencé sa carrière à la BBC en tant que consultant, auteur et conférencier sur les programmes architecturaux.

William J R Curtis

Historien de l'architecture, dont *Modern Architecture Since 1900* (1982) a été primé de la médaille Alice Davis Hitchcock de la Society of Architectural Historians of Great Britain en 1984.

Francesco Dal Co

Historien de l'architecture, responsable de l'édition d'architecture pour Electa, professeur puis directeur du département d'histoire de l'architecture de l'institut universitaire d'architecture de Venise IUAV.

Peter Davey

Éditeur d'*Architectural Review* de 1982 à 2005.

Deborah Dietsch

Critique d'architecture pour *The Washington Times* ou *The Washington Post*, éditrice en chef de *Architecture*.

Charlotte Ellis

Journaliste spécialisée en architecture, correspondante à Paris de *The architectural Review*.

Jonathan Glancey

Auteur et critique d'architecture indépendant pour *Building Design*, *Architectural Review* ou *Blueprint*.

Brian Hatton

Historien et professeur de théorie architecturale à l'Architectural Association School of Architecture.

John Harris

Historien de l'architecture et auteur, curator of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects, fondateur du Trustee of SAVE Britain's Heritage and SAVE Europe's Heritage.

Charles Jencks

Théoricien et historien de l'architecture, auteur et critique d'architecture.

David Jenkins

Éditeur auprès de *The Architects' Journal* (1987-90), responsable des programmes sur l'architecture chez Phaidon Press (1991-98), membre des comités éditoriaux du *Cambridge University Press journal*, d'*Architectural Research Quarterly*.

Ian Latham

Éditeur et auteur indépendant.

Owen Luder

Architecte brutaliste, président du Architects Registration Board et du Royal Institute of British Architects.

Michael Manser

Architecte, membre de la Royal Academy à partir de 1994, honoré Commander of the Order of the British Empire en 1993, distinction qu'il a décliné en raison de son désaccord manifeste lors du premier discours du prince Charles sur l'architecture alors qu'il était président du Royal Institute of British Architects (1983-85).

Martin Pawley

Rédacteur pour *Building Design*, *The Architects' Journal* et *The Guardian* ; écrivain dans *The Architectural Review* en 1990, il est célèbre pour avoir comparé le prince Charles à Adolf Hitler.

Ken Powell

Historien d'architecture, critique et consultant indépendant.

Denise Searle

Reporter pour *Building Design*.

Martin Spring

Éditeur pour *Building* (1976-2009)

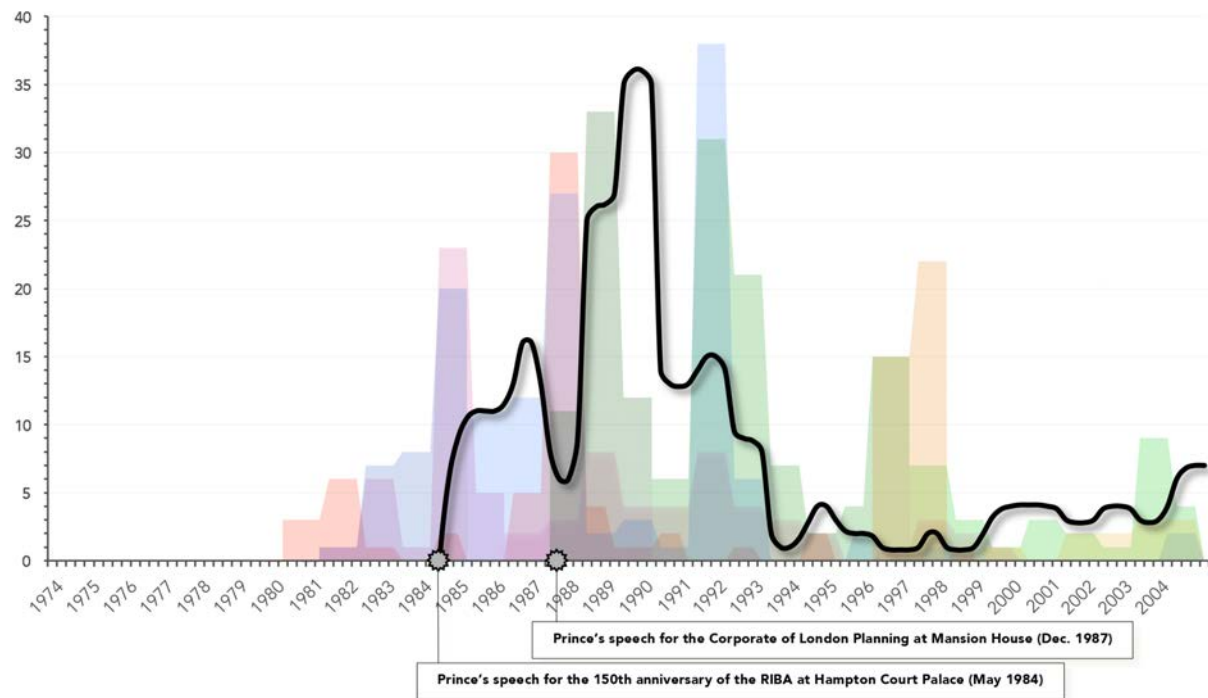
Nick Wates

Spécialiste des processus de participation dans les domaines de l'urbanisme et l'architecture au Royaume-Uni.

Louis Wilkins

Auteur et critique d'architecture indépendant.

• Chronobibliographie : Charles, HRH The Prince of Wales



1984 / II

- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech for the 150th anniversary of the Royal Institute of British Architects (RIBA), Royal Gala Evening at Hampton Court Palace (May 30, 1984).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- * VHS, DVD (RIBA) : Royal Gala Evening programme, Hampton Court Palace, 30 May 1984 to celebrate the 150th anniversary of the Royal Institute of British Architects (speech and presentation by the **Prince of Wales** of the Royal Gold Medal for Architecture 1984 to Charles Correa ; introduced by Michael Manser) London : RIBA, 1984.
- "The Hampton Court speech", *Royal Institute of British Architects*, vol. 3, no. 2 (6), 1984, p. 48-51.
- "High jinx and human folly; and, RIBA licks its wounds after Charles' bombshell (Report on the RIBA's 150th anniversary gala and awarding of the Royal Gold Medal to Charles Correa at Hampton Court Palace, and the furore caused by Prince Charles's speech.)", *Architects' journal*, vol. 179, no. 23, 1984 Jun 6, p. 28-29, 30.
- "Charles Prince of Wales, Royal prerogative", *Building*, vol. 246, no. 7346 (23), 1984 Jun 8, p. 28-29.
- "Charles fails to stir architects (Reactions to the speech by the Prince of Wales at the banquet to mark the 150th anniversary of the RIBA)", *Building*, vol. 246, no. 7346 (23), 1984 Jun 8, p. 10.
- Ian Latham, Neal Morris, and others, "Two cheers for the Prince; A style fit for a Prince?; Architecture gets royal raspberry at anniversary gala; Likes and dislikes of Prince Charles; Royal speech - your verdict", *Building*, no. 693, 1984 Jun 8, p. 1, 2, 7, 10.
- Owen Luder, "Prince Charles and architecture author", *Building*, vol. 246, no. 7347, 1984 Jun 15, p. 21.
- "Prince Charles and Correa at Hampton Court Palace", *RIBA journal*, vol. 91, no. 7, 1984 Jul, p. 7.
- Tony Aldous, "A question of context (The Prince of Wales' recent speech on architecture has polarised opinion. But does this, and did the speech, miss the point?)", *Building design*, no. 697, 1984 Jul 6, p. 9.

- Bruno Galletta, and others, "Speech by HRH the Prince of Wales at the RIBA gala evening. Special issue. GB architecture", *Industria delle costruzioni*, vol. 18, no. 153/154, 1984 Jul/Aug, p. 5-73.
- "Prince Charles opens community housing; Architects : Shephard Epstein & Hunter", *Building*, vol. 247, no. 7354 (31), 1984 Aug 3, p. 13.
- Jonathan Glancey, "In Britain, Princely opinions affect architectural decisions", *Architecture (AIA)*, vol. 73, no. 11, 1984 Nov, p. 11.

1985 / II

- VHS (RIBA) : Ken Martin with Prince of Wales, "The pride factor : community architecture in action", London : Mirageland, 1985.
- "Prince Charles to launch spire appeal", *Building design*, no. 723, 1985 Jan 25, p. 52.
- "Prince urges more aid for community architecture work", *Building design*, no. 726, 1985 Feb 15, p. 7.
- "Royal approval for community designs (Prince Charles, on a visit to Macclesfield, has endorsed the concept of public participation in town architecture, while the community-designed Scottish Special Housing Association scheme at Kirkland Street, Glasgow, has been opened)", *Building*, vol. 248, no. 7381 (7), 1985 Feb 15, p. 13.
- Lewis Blackwell, and Gillian Darley, "Environment gets the royal touch; Kings, princes and architecture", *Building design*, no. 727, 1985 Feb 22, p. 12-13.
- "Prince urges joint action on inner cities", *Building*, vol. 248, no. 7383 (9), 1985 Mar 1, p. 8.
- Nick Wates, "Royal suggestions for the urban crisis", *Building design*, no. 728, 1985 Mar 1, p. 40.
- Nick Wates, "Finding a hole in the Mint", *Building design*, no. 747, 1985 Jul 12, p. 11.
- "Teachers get royal summons", *Building design*, no. 748, 1985 Jul 19, p. 1.
- "Exclusive – Prince Charles: My Fear for the Future", *Manchester Evening News*, Oct. 23, 1985.

1986 / I6

- Lewis Blackwell, "Prince asks RIBA for city report: Royal request puts institute on the spot", *Building Design*, no. 769, 1986 Jan. 10, p. 1.
- "Hackney report overshadowed (Prince Charles' invitation to the RIBA to carry out a major inquiry into inner city decay throws doubt on the future of community architect Rod Hackney's own report on urban rioting)", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 3, 1986 Jan. 15, p. 31.
- Julia Lichtblau, "Prince Charles pays the AIA a visit", *Architectural Record*, vol. 174, no. 1, 1986 Jan., p. 57.
- Lewis Blackwell, "Prince backs controversial scheme to save church; Architects for conversion: Poynton Bradbury Associates", *Building Design*, no. 783, 1986 Apr. 18, p. 3.
- "Prince steps back from inner cities committee", *Building Design*, no. 786, 1986 May 9, p. 7.
- "Charles calls for trusts to cut red tape", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 25, 1986 June 18, p. 25.
- "Prince of Wales hands out community awards", *Architect (RIBA)*, vol. 93, no. 7, 1986 July, p. 69.
- John Wood, "Prince heads list of speakers for major cities conference", *Building Design*, no. 795, 1986 July 11, p. 3.
- "RIBA sidelined for Prince's inner city plea", *Building*, vol. 251, no. 7453 (28), 1986 July 11, p. 7.
- "Prince Charles in the limelight at Harvard GSD's anniversary", *Architecture (AIA)*, vol. 75, no. 10, 1986 Oct., p. 21.
- Russell Steadman, "A battle royal (Report of a speech by Prince Charles at the Housebuilder of the Year Awards in which he criticised the building industry for the lack of development of derelict urban sites)", *Building*, vol. 251, no. 7470 (45), 1986 Nov. 7, p. 26-27.
- Lee Mallett, "Andrews tells the Prince - get rid of Rod Hackney", *Building Design*, no. 811, 1986 Nov. 7, p. 52.
- Russell Steadman, "Hackney should go says Andrews (Raymond Andrews says that Rod Hackney should be dropped as an unofficial adviser to the Prince of Wales)", *Building*, vol. 251, no. 7470 (45), 1986 Nov. 7, p. 11.
- David Atwell, "Prince's shot off target", *Building Design*, no. 812, 1986 Nov. 14, p. 9.
- Russell Steadman, Martin Spring, and Lynda Relph-Knight, "Prince lets builders off the hook over inner city decay; Star-spangled banter at Astoria; Grassroots growth; Prince Charles at the Astoria", *Building*, vol. 251, no. 7474 (49), 1986 Dec. 5, p. 9, 18-19, 40-41.

- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "HRH The Prince of Wales: Building communities", *Architectural Design*, vol. 56, no. 12, 1986, p. 34-35.

Creation by **HRH The Prince of Wales** of the Prince's Foundation for Building Community (The Prince of Wales's Institute of Architecture in 2001; The Prince's Foundation for the Built Environment in 2012)

> <http://www.princes-foundation.org/>

> <http://www.princes-foundation.org/content/about-us/vision/watch-our-film>

1987 / 6

- Sutherland **Llyall**, "It's a competent building, not a cheap vehicle for more royal publicity; Architects: Building Design Partnership (Criticisms made by the Prince of Wales at the opening of the Plessey Plymouth factory)", *Building*, vol. 252, no. 7496 (20), 1987 May 15, p. 12.
- Lee **Mallett**, "'Prince Charles is not backing Terry design' says palace", *Building design*, no. 844, 1987 July 10, p. 3.
- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech for the Corporate of London Planning and Communication Committee's annual dinner at Mansion House (1st December 1987).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- "'Architects worse than bombers'", *Building*, vol. 252, no. 7525 (49), 1987 Dec. 4, p. 7.
- Norman **Foster**, "A Force for good but the wrong target", *The Sunday Times*, 1987 December 6.
- "Farrell launches campaign to support Prince Charles", *Building*, vol. 252, no. 7526 (50), 1987 Dec. 11, p. 9.
- "Time to design a new future (Edited extract from Prince Charles's Mansion House speech)", *Building design*, no. 864, 1987 Dec. 4, p. 10.

1988 / 26

- * *Battle of Paternoster Square* documentary film, 1988 February on BBC (product by Christopher **Martin**).
> <http://genome.ch.bbc.co.uk/fbe9437a65ba46d2b729cc0a15867a4c>
- Léon **Krier**, "Dieu sauve le prince [God save the prince]", *Archives d'architecture moderne*, no. 38, 1988, p. 12-21.
- Paul **Goldberger**, "Should the prince send modernism to the tower?", *The New York Times*, 1988 March 13.
- "Prince Charles: remaking cities", *Architectural design*, vol. 58, no. 3/4, 1988 Mar./Apr., p. ii-iv.
- Lynn **Nesmith**, "Prince Charles calls for public involvement in 'remaking cities'", *Architecture (AIA)*, vol. 77, no. 5, 1988 May, p. 33, 35, 38.
- "Charles attacks flats plan; Architects: YRM Partnership (Prince Charles has made detailed criticisms of YRM designs for a development of luxury flats next to Kensington Palace)", *Building design*, no. 884, 1988 May 6, p. 1.
- Lee **Mallett**, "Prince wins architects' approval (Most architects want Prince Charles to continue commenting on architecture and urban design, but feel he should make more effort to know what he is talking about)", *Building design*, no. 885, 1988 May 13, p. 3.
- Russell **Steadman**, "Regalian to meet council over Prince reject; Architects: YRM Partnership (Regalian Properties is to meet officials from Kensington & Chelsea Council to discuss changes to the block of flats criticised by Prince Charles)", *Building*, vol. 253, no. 7547 (20), 1988 May 13, p. 13.
- "Kensington Palace flats 'inevitable'; Architects: YRM Partnership (Prince Charles' criticisms of the YRM scheme for luxury flats on a site opposite Kensington Palace have come too late to prevent development there)", *Building design*, no. 886, 1988 May 20, p. 1.
- Catherine **Cooke**, and Hugh **Cumming**, "The Prince and the architects", *Architectural design*, vol. 58, no. 5/6, 1988 May/June, p. iv-vii.
- Lee **Mallett**, "Jencks welcomes pluralist approach in architecture", *Building design*, no. 891, 1988 June 24, p. 8.
- ◇ Charles **Jencks**, *The Prince, the architects and new wave monarchy*, London : Academy Editions; New York: Rizzoli, 1988.
- Brian **Hatton**, "HRH vs architects at St Paul's", *Progressive architecture*, vol. 69, no. 6, 1988 June, p. 32..
- "Speech given at Mansion House", *APT bulletin*, vol. 20, no. 3, 1988, p. 3-8.
- Adrian **Barrick**, "Hutchinson wants right of reply over royal programme (Max Hutchinson has renewed his call for architects to have the right to reply to Prince Charles' television programme on architecture)", *Building design*, no. 906, 1988 Oct. 14, p. 68.

- ◆ *A vision of Britain* documentary film on BBC, 1988 October 28 (product by Christopher **Martin**).
 > <http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/newsnight/9502425.stm>
- "Prince Charles: Sinai of the times", *Architects' journal*, vol. 187, no. 44, 1988 Nov. 2, p. 10.
- Owen **Luder**, and others, "Two cheers for the Prince of Wales; RIBA criticises Charles for flawed vision; Price gets flak from architectural schools; Vision of Britain; Architecture, the Prince and the people (Reactions to the Prince of Wales's television programme on architecture)", *Building*, vol. 253, no. 7572 (45), 1988 Nov. 4, p. 5-9, 32.
- Amanda **Baillieu**, "Council picks up royal gauntlet (RIBA councillors fiercely criticised aspects of the Prince of Wales' tv programme on post-war architecture at their meeting this week)", *Building design*, no. 909, 1988 Nov. 4, p. 1, 44.
- ⇒ **Michael Manser and Charles, HRH, The Prince of Wales**, "Royal prerogative; What the Prince of Wales said", *Building design*, no. 909, 1988 Nov. 4, p. 2-3.
- Adrian **Barrick**, "Gordon Graham in fresh attack on Prince of Wales", *Building design*, no. 910, 1988 Nov. 11, p. 3.
- Peter **Bill**, "Vision of Britain", *Building*, vol. 253, no. 7573 (46), 1988 Nov. 11, p. 10.
- Peter **Davey**, "Fairy-tale Prince", *Architectural review*, vol. 184, no. 1102, 1988 Dec., p. 4-5.
- Roderick **Gradidge**, "The Prince and the architects: royal views supported", *Country life*, vol. 182, no. 48, 1988 Dec. 1, p. 274.
- Francis **Tibbalds**, "Nine-point planner (Prince Charles says a set of commandments is needed to prevent ugly development. Francis Tibbalds explains why he agrees)", *Building*, vol. 253, no. 49 (7576), 1988 Dec. 2, p. 38-39.
- Deborah **Thorp**, "RTPI chief hands down 10 laws of urban design (Planning chief Francis Tibbalds has invented ten urban design commandments in response to Prince Charles' recent plea for an urban design code)", *Building design*, no. 914, 1988 Dec. 9, p. 5.
- Jacques **Ferrier**, "Hauts faits du Prince [The Prince: actions from on high]", *Architecture d'aujourd'hui*, no. 260, 1988 Dec., p. 37.
- "Inner city aid: the corpse stirs (Prince Charles may have quietly abandoned his Inner City Aid campaign, but the signs are that it may refuse to die - much to the embarrassment of its new rival, the Prince's Trust)", *Architects' journal*, vol. 189, no. 10, 1989 Mar. 8, p. 9.

1989 / 36

- "Hackney offers inner city saver (The project which was to have relaunched Prince Charles' Inner City Aid has now got under way as a commercial venture - with Rod Hackney installing a student as his 'Resident Architect')", *Architects' journal*, vol. 189, no. 3, 1989 Jan. 18, p. 9.
- Charles **Jencks**, "Signs of the times", *Building design*, no. 919, 1989 Jan. 13, p. 24-26.
- "Prince Charles gives support to Finsbury Park plan; Architects: Hunt Thompson Associates", *Building*, vol. 254, no. 7582 (4), 1989 Jan. 27, p. 12.
- Henryk **Skolimowski**, "A question of responsibility (A response to the debate initiated by the Prince of Wales)", *Building design*, no. 924, 1989 Feb. 17, p. 15.
- Hans **Ibelings**, "Architectuur als nationaal gespreksonderwerp: Prins Charles in de rol van architectuurcriticus [Architecture as national talking point: Prince Charles in the role of architectural critic]", *Archis*, no. 2, 1989 Feb., p. 32-35.
- Peter **Blundell Jones**, "Il principe azzurro e i modernisti cattivi: una fiaba per l'era televisiva [Prince Charming and the wicked modernists: a fairy tale for the TV age]", *Spazio e societa*, vol. 12, no. 46, 1989 Apr./June, p. 70-75.
- Amanda **Baillieu**, "Gestures to tradition are not enough, Prince tells housebuilders (Speech opening the Civic Trust's 'Building a better Britain' exhibition warning that housebuilders should use traditional methods and materials in rural areas, and also criticizing the destruction of Rumania's villages by President Ceausescu)", *Building design*, no. 935, 1989 May 5, p. 5.
- Peter **Davey**, "Hope after Horror?", *The Architectural Review*, no. 1107, 1989 May, p. 23.
- Christopher **Martin**, and others, "AD Profile 79. Prince Charles and the architectural debate", *Architectural design*, vol. 59, no. 5/6, 1989 May/June, p. 1-89.

- "Prince Charles' promised land; Master planner: Léon Krier, with Hunt Thompson Associates (Weekend planning forum which unveiled Léon Krier's master-plan for a model community at Dorchester", *Architects' journal*, vol. 189, no. 25, 1989 June 21, p. 9.
- John **Wood**, and Paul **Finch**, "Community camouflage claim made by Prince, etc", *Building design*, no. 943, 1989 June 30, p. 2-3.
- Adrian **Barrick**, "Media war over Prince's vision", *Building design*, no. 943, 1989 June 30, p. 1.
- Gerald R **Blomeyer**, "Prince Charles - ein königlicher Retter der Architektur? [A royal saviour for architecture?]", *Bauwelt*, vol. 80, no. 25, 1989 July 1, p. 1206-1207.
- "Rogers in Royal battle", *Building design*, no. 944, 1989 July 7, p. 1.
- "Modern buildings won't last – Prince", *Architects' journal*, vol. 190, no. 4, 1989 July 26, p. 12.
- John **Wood**, "Prince attacks 'tin shed' durability of modern buildings", *Building design*, no. 947, 1989 July 28, p. 8.
- John **Ingham**, "Royal planning intervention 'an abuse of power'", *Building*, vol. 254, no. 7611 (33), 1989 Aug. 18, p. 6.
- Charlotte **Ellis**, "Prince Charles unveils Krier's Dorset master plan; Architects: Léon Krier", *Architecture (AIA)*, vol. 78, no. 9, 1989 Sept., p. 26, 28.
- ◊ **Charles, HRH The Prince of Wales**, *A vision of Britain : a personal view of architecture*, London: Doubleday, 1989 [*Le Prince et la Cité, un regard personnel sur l'architecture d'aujourd'hui*, trad. Eugène Clarence Braun-Munk, Paris : éditions Du May, 1990].
- ◊ **Maxwell Hutchinson**, *The Prince of Wales : right or wrong? : an architect replies*, London : Faber & Faber, 1989.
- ◊ *AD Profile: Prince Charles and the architectural debate*, London : Academy Editions, 1989.
- "He's ignorant, we're paranoid; Few share Prince's faith in tradition; We're defending ourselves to death; Philistine nation; The Prince finally declares war (Results of a survey by the AJ on architects' reactions to Prince Charles's views on architecture, on the occasion of the V&A exhibition and the publication of his book)", *Architects' journal*, vol. 190, no. 10, 1989 Sept. 6, p. 9-11.
- Adrian **Barrick**, and others, "The day war broke out - again etc (Responses to the 'Vision of Britain' book and exhibition)", *Building design*, no. 952, 1989 Sept. 8, p. 2-3.
- Adrian **Barrick**, "Newquay to get Royal treatment (A business park and a second model village planned by the Duchy of Cornwall for a site east of Newquay - architect possibly Francois Spoerry)", *Building design*, no. 952, 1989 Sept. 8, p. 1, 2.
- Catherine **Pepinster**, "Visionary debate (Includes: Charles is a Tory pawn, says RIBA's Hutchinson; Fathy wins approval for 'primitive architecture'; Royal vision wins unexpected allies; Architects throw down gauntlet to Prince; Rules of design)", *Building*, vol. 254, no. 7614 (36), 1989 Sept. 8, p. 10-11.
- Owen **Luder**, "The Prince's vision commands a response", *Building*, vol. 254, no. 7615 (37), 1989 Sept. 15, p. 34.
- Charles **Knevt**, "The Prince and the architects", *Architectural record*, vol. 177, no. 12 (10), 1989 Oct., p. 57, 163.
- Adrian **Forty**, "The trouble with common sense", *Building design*, no. 957, 1989 Oct. 13, p. 36-37.
- Frans **van Klaveren**, "A vision of Britain. Prins Charles: architecten vormen een arrogante klik [A vision of Britain. Prince Charles: architects form an arrogant clique]", *Bouw*, vol. 44, no. 21, 1989 Oct. 20, p. 14-17.
- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "The ten commandments for architecture", *Architectural design*, vol. 59, no. 11/12, 1989 Nov./Dec., p. xiv.
- Amanda **Baillieu**, "Prince of Wales launches 'traditional' summer school (The Prince of Wales' summer school in civil architecture, to be held at Magdalen College, Oxford and the British School in Rome)", *Building design*, no. 960, 1989 Nov. 3, p. 5.
- Sarah **Kitchen**, "French architect gets royal invite for waterfront schemes (Francois Spoerry has been asked by Prince Charles to work on the redevelopment of the Greenwich waterfront)", *Building*, vol. 254, no. 7623 (45), 1989 Nov. 10, p. 9.
- Tony **Aldous**, "Patten backs views of Prince of Wales on architecture", *Building design*, no. 961, 1989 Nov. 10, p. 6.
- Paul **Finch**, and Martin **Pawley**, "Getting to grips with royalty; What Martin Pawley really said (Reports on V&A debate; Martin Pawley's speech and Charles Jencks' introduction, p. 24-25.)", *Building design*, no. 961, 1989 Nov. 10, p. 2, 24-25.

- Roger **Fitzgerald**, and others, "Principles in perspective; Perspective on principles", *Building design*, no. 963, 1989 Nov. 24, p. 36-42.
- Paulhans **Peters**, "Charles gegen die Moderne: ein Buch, ein Film, eine Ausstellung [Charles versus the Modern: a book, a film, an exhibition]", *Baumeister*, vol. 86, no. 11, 1989 Nov., p. 11-12, 60, 65.
- Peter **Buchanan**, "Realmente provocador: Carlos 'el critico' [Royally provocative: Charles 'the critic']", *Arquitectura viva*, no. 9, 1989 Nov., p. 38-39.

1990 / 13

- ◊ *From Pecksniff to the Prince of Wales : 150 years of Punch on architecture, planning & development* (compiled by Charles **Knevitt** ; foreword by Lord **St. John of Fawsley**), Streatley-on-Thames : Polymath, 1990.
- Martin **Pawley**, "A precedent for the Prince", *Architectural review*, vol. 187, no. 1115, 1990 Jan., p. 80-82.
- Geoffrey **Broadbent**, "The Prince of Wales rules OK?", *Architectural design*, vol. 60, no. 1/2, 1990 Jan./Feb., p. ii-iii.
- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech title 'Accent on Architecture' for The American Institute of Architects' gala dinner, the National Building Museum, Washington, USA (February 22, 1990).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- "Developers face royal wrath (The Prince of Wales' architectural campaign, launched six years ago with an after-dinner speech, changed tack last week on the other side of the Atlantic, with a following wind)", *Architects' journal*, vol. 191, no. 9, 1990 Feb. 28, p. 9.
- Eric **Messerschmidt**, and Thomas **Thiis-Evensen**, "Honi soit qui mal y pense; Howdee, Charlie", *Arkitekten (Copenhagen)*, vol. 92, no. 3, 1990 Mar., p. 74-85.
- Paul **Finch**, and others, "20th anniversary supplement. Building Design: the first twenty years (Never the same again - Prince Charles' intervention in architecture, by Charles Knevitt, p. 63.)", *Building design*, no. 975 supplement, 1990 Mar. 2, p. 3-74.
- Charles **Knevitt**, "Milestone in a new age crusade; 'Respond to nature' (Report on the Prince of Wales' US tour; Extract of his speech to the AIA, p. 48.)", *Building design*, no. 975, 1990 Mar. 2, p. 2, 48.
- "Time to develop a conscience (The Prince of Wales' recent speech to American architects in Washington put new stress on the responsibilities of developers; a shortened version of what he said)", *Architects' journal*, vol. 191, no. 10, 1990 Mar. 7, p. 15.
- Lynn **Nesmith**, and Amy Gray Light, "Accent on Architecture gets Royal treatment (Responses to Prince Charles' presence in the AIA's five-day event, Accent on Architecture)", *Architecture (AIA)*, vol. 79, no. 4, 1990 Apr., p. 29-30.
- John **Welsh**, "Prince's plan for Eastern Europe", *Building design*, no. 983, 1990 Apr. 27, p. 1.
- Amanda **Baillieu**, "Prince pledges to keep fighting against modernism", *Building design*, no. 988, 1990 June 1, p. 9.
- "From jungle to village; Campaign takes up princely visions (Prince Charles and the formation of the Urban Villages Group)", *Building*, vol. 255, no. 7653 (25), 1990 June 22, p. 5, 11.
- Sarah **Kitchen**, and Alastair **Stewart**, "New King's Cross scheme wins Prince's approval (Alternative masterplan for the redevelopment of King's Cross - the result of a planning weekend chaired by John Thompson of Hunt Thompson Associates)", *Building*, vol. 255, no. 7665 (37), 1990 Sept. 21, p. 7-8.

1991 / 14

- "Prince approves aesthetic guides", *Architects' journal*, vol. 193, no. 9, 1991 Feb. 27, p. 12.
- Adrian **Barrick**, "Prince turns his attention to iniquities of planners; Architects: Léon Krier", *Building design*, no. 1024, 1991 Mar. 1, p. 5.
- Sandra **MacPherson**, "RTPI backs Prince Charles's attack on planning policy", *Building*, vol. 256, no. 7686 (9), 1991 Mar. 1, p. 9.
- ◆ At the 9th International Making Cities Livable Conference, held earlier this year in San Francisco, **Charles, HRH The Prince of Wales**, receive Lewis Mumford Award by Architects/Designers/Planners for Social Responsibility organization (ADPSR)
- "'Urban spokesman' Prince receives Mumford award", *Building design*, no. 1025, 1991 Mar. 8, p. 4.
- "Prince secretly designing Tesco's, claims tabloid", *Building design*, no. 1027, 1991 Mar. 22, p. 5.

- Sandra **MacPherson**, and Martin **Spring**, "Paternoster 'just wallpaper', says planner", *Building*, vol. 256, no. 7699 (22), 1991 May 31, p. 11, 16-17.
- Adrian **Barrick**, "Prince kick-starts his model village; Masterplanner: Léon Krier", *Building design*, no. 1040, 1991 June 21, p. 1.
- Amanda **Baillieu**, "Tale of the Prince and Mr Simpson", *Building design*, no. 1042, 1991 July 5, p. 1, 32.
- "Prince quits in row over museum contest; Winners: Benson & Forsyth (Prince Charles resigned as a patron of the museum, objecting to the way the competition had been run rather than the actual design)", *Building*, vol. 256, no. 7709 (32/33), 1991 Aug. 16, p. 8.
- Amanda **Baillieu**, and John **Welsh**, "A profession united ... a press divided; Act of union", *Building design*, no. 1046, 1991 Aug. 16/23, p. 3, 12-13.
- Sarah **Kitchen**, "Traditional English design for Poundbury (Léon Krier's designs for Prince Charles' village are much more like English vernacular than Italian hillside)", *Building*, vol. 256, no. 7711 (36), 1991 Sept. 6, p. 12.
- ◆ Charles, **HRH The Prince of Wales**, speech to the Summer School in Civil Architecture, Villa Lante, Italy (September 13, 1991).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- Sarah **Kitchen**, "Scots house design attacked (Prince Charles' new book 'Tomorrow's Architectural Heritage' condemns the insensitivity of Scottish rural design)", *Building*, vol. 256, no. 7716 (41), 1991 Oct. 11, p. 10.
- Adrian **Barrick**, "Design guides – they're back (West Dorset Council are copying the building code for Poundbury in a development at Herrison. Prince Charles has unveiled designs for the first phase of Poundbury – Léon Krier)", *Building design*, no. 1053, 1991 Oct. 18, p. 1-2.
- "Princely sum", *Building design*, no. 1055, 1991 Nov. 1, p. 10.

1992 / 9

- ◆ Charles, **HRH The Prince of Wales**, speech for the inauguration of the Institute of Architecture of London, St James's Palace, London (January 30, 1992).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- "Open, a school to the Prince's taste", *Building*, vol. 257, no. 7730 (5), 1992 Jan. 31, p. 11.
- Charles **Knevitt**, "Attitude problem", *Building design*, no. 1066, 1992 Feb. 7, p. 2.
- Peter **Davey**, "Prince launches new school in effort to reinvest architecture with idealism", *Architectural review*, vol. 190, no. 1141, 1992 Mar., p. 4, 9.
- Abby **Bussell**, "Prince Charles establishes an architecture school", *Progressive architecture*, vol. 73, no. 4, 1992 Apr., p. 26.
- Roger **White**, "Princely views (The Prince of Wales has attempted to get to the root of architectural teaching by launching a new design institute)", *House & garden*, vol. 47, no. 5 (490), 1992 May, p. 106-107.
- "Architects in line for Prince's village", *Building*, vol. 257, no. 7751 (26), 1992 June 26, p. 11.
- "Prince to launch a 'Vision of Europe'", *Building design*, no. 1093, 1992 Sept. 11, p. 1, 24.
- Kester **Rattenbury**, "Prince's soulful vision of Europe; Classical gas", *Building design*, no. 1096, 1992 Oct. 2, p. 1-2.
- "Prince Charles to name Poundbury design and build team", *Building*, vol. 257, no. 7769 (45), 1992 Nov. 6, p. 13.

1993 / 1

- Christopher **Martin**, and others, "AD Profile 101. Architecture & the environment: HRH the Prince of Wales and the earth in balance (The Prince, nature and architecture, p. 7; The Prince and the environment, by Christopher Martin, p. 9; Script of the Prince of Wales' television programme 'The Earth in Balance', p. 10-55; Recent speeches of the Prince of Wales, p. 56-81; The meaning of an earth charter, by Timothy O'Riordan, p. 82-83; Sustainability in agriculture, by Fiona Reynolds, p. 85; The Prince and the planet, by Geoffrey Lean, p. 86-87)", *Architectural design*, vol. 63, no. 1/2, 1993, p. 1-96.

1994 / 4

- Deborah **Singmaster**, "Prince Charles and WWF [World Wildlife Fund] call for improved certification of sustainable timber", *Architects' journal*, vol. 199, no. 12, 1994 Mar. 23, p. 5.

- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Power to the people", *Perspectives on architecture*, vol. 1, no. 1, 1994 Apr., p. 18-19.
- **Charles Kneivitt**, and others, "Hampton Court revisited On the tenth anniversary of Prince Charles's first intervention in architecture in his speech at Hampton Court - the highlights of the decade since. Includes: Night of celebration that turned sour, p. 6; The end of innocence - nine practitioners and critics assess the impact of the speech on the profession, p. 7.", *Building design*, no. 1175, 1994 June 3, p. 6-7.
- **Conrad Jameson**, "Looking forward to the past (Prince Charles's 'Perspectives on Architecture' purports to lead a traditionalist revival but prefers 'soft modernism')", *Building design*, no. 1178, 1994 June 24, p. 12.

1995 / 2

- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Painting with plants", *Perspectives on architecture*, vol. 2, no. 14, 1995 June, p. 30-35.
- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Countryside – changes", *The National Trust Magazine*, October 15, 1995.
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>

1996 / 1

- **Hugh Aldersey-Williams**, "Prince Charles builds his dream town", *Architectural record*, vol. 184, no. 5, 1996 May, p. 15.
- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech title 'Sense of the Sacred in Modern World' for the Invest Corp dinner, London (July 10, 1996).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>

1997 / 2

- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Too Good to Lose", *Perspectives Magazine*, 1st September, 1997.
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Too good to lose (The role of the newly-formed Phoenix Trust in buying, repairing and selling on listed and historic buildings)", *Perspectives on architecture*, no. 31, 1997 Oct./Nov., p. 36-39.

1998 / 1

- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Why I'm Modern but not Modernist", *The Spectator*, August 8, 1998.
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>

1999 / 4

- "Prince takes up brownfield cause (Prince Charles is about to deliver a speech in favour of brownfield development)", *Building design*; no. 1392, 1999 Apr. 23, p. 4.
- **Kieran Long**, "Trust shuts gate (A non-expert jury chaired by Prince Charles has been controversially appointed to judge a competition to design a set of memorial gates for Hyde Park Corner in London)", *Building design*, no. 1405, 1999 July 30, p. 5.
- **Winfried Nerdinger**, and others, "Special issue. Architekt und Laie [Architects and the laity] (Prince Charles: how buildings should look, by Peter Blundell Jones, p. 42-44.)", *Architekt*, no.10, 1999 Oct., p. 15-44.
- **Luis Fernandez-Galiano** and others, "Special issue. La Decada digital [The digital decade] (Fictions - 1990: Revolt of the vases – the classicism of Prince Charles, p. 92-93.)", *Arquitectura viva*, no. 69, 1999 Nov./Dec., p. 3, 17-112.

2000 / 4

- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech for the Stephen Lawrence Memorial Lecture, The Prince's Foundation for the Built Environment, Shoreditch, London (September 7, 2000).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- **Robert Booth**, "Goldschmied hits back at Prince; Charles slams 'genetically modified' design (Reactions to Prince Charles's inaugural Stephen Lawrence Memorial Lecture and the speech in full – p. 20, 22.)", *Architects' journal*, vol. 212, no. 9, 2000 Sept. 14, p. 4, 20, 22.

- Robert **Bevan**, "Prince 'weak' on race issue ... but pushes own 'organic' agenda (Prince Charles has been attacked for using the Stephen Lawrence memorial lecture to renew his criticism of contemporary architecture rather than addressing issues of race in the profession. Includes: The quality of living - an edited transcript of the Prince's speech, p. 12.)", *Building design*, no. 1456, 2000 Sept. 15, p. 1, 12.
- David **Taylor**, "Prince Charles mocks Dome at 'holistic' RICS awards; 'Gem' of a house clinches Building of the Year prize (Prince Charles spoke at the RICS 10th annual awards ceremony making an impassioned speech about the need for people-friendly buildings)", *Architects' journal*, vol. 212, no. 13, 2000 Oct. 12, p. 22.
- Robert **Booth**, "Royal appointment (Prince's Foundation chief executive David Lunts enjoys the Bauhaus qualities of the foundation while wholeheartedly supporting Prince Charles' often-contentious emphasis on traditional values)", *Architects' journal*, vol. 212, no. 21, 2000 Dec. 7, p. 20-21.

2001 / 3

- Zoe **Blackler**, "Prince set for New Year offensive", *Architects' journal*, vol. 214, no. 22, 2001 Dec. 20/27, p. 4.
- Jez **Abbott**, "Charles: prognosis on NHS 'tsar' (On reaction to the expected announcement that Prince Charles will chair a design committee working with design champions from all NHS Trusts championing the best in hospital design)", *Architects' journal*, vol. 214, no. 14, 2001 Oct. 18, p. 4.
- Mark **Leftly** and Victoria **Madine**, "Prince Charles slams tall buildings (The Prince of Wales – speaking at the 'Building for the 21st Century' conference in London)", *Building*, vol. 266, no. 8214 (50), 2001 Dec. 14, p. 14.

2002 / 4

- Mark **Leftly**, "Prince in clash over City site (Prince Charles and the lord mayor of London have crossed swords over the planned redevelopment of the 4.2 hectare Bishopsgate site)", *Building*, vol. 267, no. 8220 (5), 2002 Feb. 8, p. 14.
- Zoe **Blackler**, "Prince Charles unveils first of Poundbury-style clones ... amid calls for kitemark to be awarded for village design", *Architects' journal*, vol. 215, no. 8, 2002 Feb. 28, p. 18.
- "Three in race for Prince Charles' London pad; Architects: Martin Ashley (On the refurbishment of Clarence House)", *Building*, vol. 267, no. 8247 (32/33), 2002 Aug. 16, p. 9.
- "Ferguson vows to take on Prince Charles (How RIBA president-elect George Ferguson plans to tackle the job, including a pledge to challenge the Prince of Wales on architectural matters)", *RIBA journal*, vol. 109, no. 8, 2002 Aug., p. 77.

2003 / 3

- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech to accept the Grande Médaille de la Société de Géographie, la Sorbonne, Paris (February 6, 1992).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech at the Traditional Urbanism in Contemporary Practice Conference at The Prince's Foundation, London (November 20, 1992).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- George **Hay**, "Prince Charles joins bidders for Ashford masterplan", *Building*, vol. 268, no. 8307 (44), 2003 Nov. 7, p. 13.
- George **Hay**, "How Charles is taking over the new communities (With the Prince's Foundation tipped to masterplan 31,000 homes in Kent and the government leaning towards Poundbury-style design codes for new community projects, Prince Charles is emerging as a key player in the regeneration procès)", *Building*, vol. 268, no.8308 (45), 2003 Nov. 14, p. 26-28.
- Robert **Booth** and Damian **Arnold**, "Design codes backlash (Richard Rogers opposes plans to speed up housing delivery using design codes, as championed by the government and Prince Charles)", *Building design*, no. 1604, 2003 Nov. 28, p. 1.

2004 / 7

- Michael **Hammond**, "Princely fallout (It is 20 years since Prince Charles lambasted contemporary architecture with his notorious 'monstrous carbuncle' speech, and the repercussions are still being felt today)", *Architects' journal*, vol. 219, no. 21, 2004 May 27, p. 14-16.
- Pamela **Buxton** and others, "The 'carbuncle' effect (Twenty years on, has Prince Charles's famous speech at Hampton Court had any lasting effect? Includes: Deciphering the code - are the design codes championed by

Prince Charles our salvation or defeat?, by Ellis Woodman, p. 18-19).", *Building design*, no. 1627, 2004 May 28, p. 16-19.

- Alan Powers and others, "Special issue. The heroic period of conservation", *Twentieth century architecture*, no. 7, 2004, p. 7-160.
- Jules Lubbock, "Much loved friend? (Argues that Prince Charles has revolutionised urban design, twenty years after his 'carbuncle' speech criticised contemporary architecture)", *RIBA journal*, vol. 111, no. 7, 2004 July, p. 12-14.
- "RIBA and Prince Charles turn to science for housing solution (The Prince's Foundation and the RIBA are looking to science to improve housing design for the delivery of the sustainable communities plan. The Foundation will host a conference on September 21 on the subject)", *Building design*, no. 1641, 2004 Sept. 10, p. 6.
- "Prince to use PPG7 rule for new home", *Architects' journal*, vol. 220, no. 15, 2004 Oct. 21, p. 13.
- Charlie Gates, "Prince Charles slams 'wow factor' (In a speech to architects Prince Charles disagreed with deputy prime minister John Prescott about the importance of the 'wow factor' in new buildings. He also questioned the need for modern methods of construction)", *Building design*, no. 1652, 2004 Nov. 26, p. 4.

Au-delà de 2004, une sélection d'articles et de discours :

2005

- Ed Dorrell, "Prince attacks profession again (The Prince of Wales has renewed his attack on the architecture profession, wading into the heated debate over the value of 'icons')", *Architects' journal*, vol. 221, no. 7, 2005 Feb. 24, p. 9.
- "Prince blames planners for urban health troubles (Prince blames sick building syndrome and urban problems on architects and town planners)", *Building*, vol. 270, no. 8370 (8), 2005 Feb. 25, p. 13.
- ◆ Charles, HRH The Prince of Wales, speech for the Vincent Scully Prize by the National Building Museum of Washington D.C., USA (November 3, 2005).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- Andrea Oppenheimer Dean, "Prince Charles wins Scully Prize", *Architectural record*, vol. 193, no. 12, 2005 Dec., p. 41.

2006

- ◆ Charles, HRH The Prince of Wales, speech at the Enhancing the Healing Environment conference hosted by The Prince's Foundation for the Built Environment and The King's Fund, St James's Palace, London (January 26, 2006).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- "Charles hails the 'new modernity' (Reports on Prince Charles's speech at the Royal Institution of Chartered Surveyors)", *Building design*, no. 1712, 2006 Mar. 10, p. 6.
- ◆ Charles, HRH The Prince of Wales, speech at the Organisation of World Heritage Cities Conference ; Edinburgh (May 30, 2006).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- Will Hurst, "Prince plans urbanism MA course (Prince Charles wants to launch an MA course in traditional urbanism through his Foundation)", *Building design*, no. 1742, 2006 Oct. 13, p. 7.

2008

- ◆ Charles, HRH The Prince of Wales, speech at the New Buildings in Old Places Conference, St James's Palace, London (January 31, 2008).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- Martin Spring and Dan Stewart, "Prince of Wales' speech (City planning boss, Peter Rees backs Prince Charles' anti-tower harangue. Rees argues that the location of tall buildings should be better controlled. Also includes: Lutyens, Lasdun ... Cullinan, by Dan Stewart, p. 15)", *Building*, vol. 273, no. 8515 (5), 2008 Feb. 8, p. 14-15.
- ⇒ Charles, HRH The Prince of Wales, "Opinion. A rash of new skyscrapers will disfigure London's views and damage tourism", *Architects' journal*, vol. 227, no. 5, 2008 Feb. 7, p. 18.

- Roger Scruton and Alain de Botton, "Was Prince Charles right about modern architecture?", *Building design*, no. 1826, 2008 July 4, p. 9.

2009

- Marguerite Lazell and Will Hurst, "25 years on, prince and RIBA kiss and make up (The Prince of Wales will deliver the RIBA Trust lecture on May 12 as part of the Institute's 175th anniversary celebrations. This comes 25 years after the famous 'monstrous carbuncle' speech)", *Building design*, no. 1862, 2009 Apr. 3, p. 1.
- Robert Adam and Jack Pringle, "Is the RIBA right to invite Prince Charles to speak? (Robert Adam believes the RIBA is right to invite the Prince to speak at the Institute's 175 anniversary celebration, arguing that Charles has made a useful contribution to architecture and the built environment. Jack Pringle disagrees, believing Charles has used his privileged position to damage the profession)", *Building design*, no. 1863, 2009 Apr. 9, p. 9.
- Christopher Sell, "Starchitects attack Charles; Architects: Rogers Stirk Harbour & Partners", *Architects' journal*, vol. 229, no. 14, 2009 Apr. 23, p. 9, 16.
- BD Newsdesk, "Prasad urges prince to lay off barracks scheme; Architects: Rogers Stirk Harbour & Partners", *Building design*, no. 1863, 2009 Apr. 9, p. 4.
- ◆ Charles, HRH The Prince of Wales, speech at the Sustainable Cities for a Better Life seminar, Venice, Italy (April 28, 2009).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- ◆ Charles, HRH The Prince of Wales, speech for the RIBA Trust Annual Lecture, London (May 12, 2009).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- Hugh Pearman, "Now what is he thinking?", *RIBA journal*, vol. 116, no. 5, 2009 May, p. 8, 12, 48-49.
- Gus Alexander, "Charles the wrecker", *Building*, vol. 275, no. 8629 (19), 2010 May 14, p. 28-29.
- "Back issues: Prince Charles' 1984 'bombshell' speech sent the RIBA's PR machine into a spin, recalls Steve Parnell", *Architects' journal*, vol. 229, no. 19, 2009 May 28, p. 100.
- "The expression of an epoch (The regular trawl through the RIBA journal archives: 100 years ago - RIBA president Sir Aston Webb expresses support for the Coal Smoke Abatement Society in their campaign to keep buildings soot free, although he found the alternative, Coalite a disappointing burn / 50 years ago - Mies van der Rohe's Royal Gold Medal acceptance speech / 25 years ago - Prince Charles's notorious 'carbuncle' speech overshadowed Charles Correa becoming the first Indian recipient of the Royal Gold Medal)", *RIBA journal*, vol. 116, no. 5, 2009 May, p. 20.
- Christopher Sell and Kieran Long, "Rogers hits back at the prince", *Architects' journal*, vol. 229, no. 22, 2009 June 18, p. 6, 16.
- Kate Macintosh and Robert Bargery, "Do Prince Charles's views represent the people? (Kate Macintosh of Scientists for Global Responsibility believes Prince Charles should not interfere with the planning system by expressing his disapproval of particular Modernist schemes. Robert Bargery of the Georgian Group disagrees, arguing that the Prince's views chime with the general public)", *Building design*, no. 1881, 2009 Aug. 28, p. 9.
- ⇒ Charles, HRH The Prince of Wales, "Building for the future", supplement in *The Times*, September 22, 2009.
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>

2010

- "Writing on the wall for ABK's gallery (Photograph from 1983 of a National Gallery press conference where Peter Ahrends defended his practice's revised scheme to extend the Gallery. The project was thrown out at public inquiry the following year after criticism from Charles, Prince of Wales)", *Building design*, no. 1900, 2010 Jan. 22, p. 24.
- Elizabeth Hopkirk and David Rogers, "Prince keeping close eye on new barracks design; Masterplanners: Squire & Partners and landscape architect Kim Wilkie Associates with Dixon Jones", *Building design*, no. 1919, 2010 May 28, p. 1.
- "Prince's interference like 'feudalism', says Rogers", *Building design*, no. 1923, 2010 June 25, p. 5.
- Roxane McMeeken and Ike Ijeh, "Architects: prince must vow to stop meddling", *Building*, vol. 275, no. 8636 (26), 2010 July 2, p. 12.
- "Prince book renews attack on profession (In 'Tradition & Sustainability' Prince Charles argues against the 'assumption' that low energy building should be primarily driven by technological innovation)", *Building design*, no. 1932, 2010 Sept. 10, p. 3.

- ◇ **The Prince's Foundation for the Built Environment**, *Tradition and sustainability*, London : Compendium, 2010.

2012

- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech at the Sustainable Urbanism Seminar, Melbourne (November 7, 2012).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>

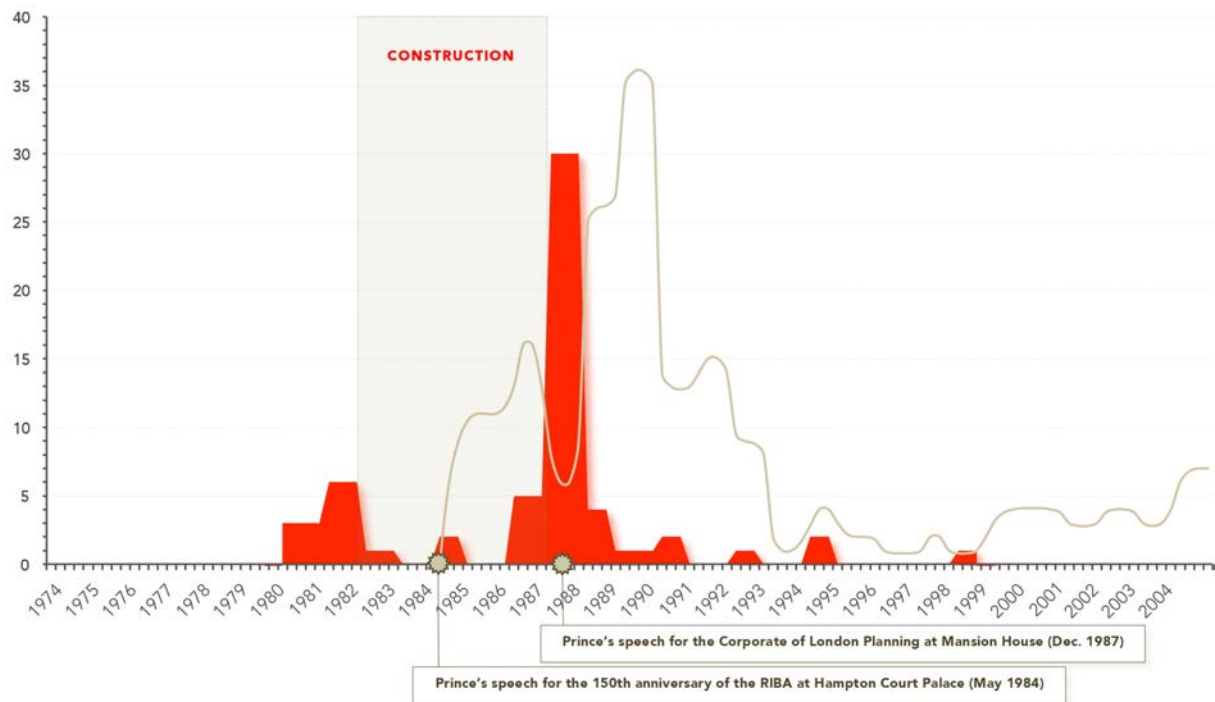
2013

- ◇ Nicolas **Jacquet**, "Le postmodernisme. Londres : un cas d'école ?" in *Histo.art 5, Métier : architecte. Dynamiques et enjeux professionnels au cours du XX^e siècle* (p. 69-87.), Paris : Publications de la Sorbonne, 2013.

2015

- Laura **Mark**, 'Black spider' memos confirm Charles' heritage lobbying, *Architects' journal*, vol. 241, no. 19, 2015 May 22, p. 5.
- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Facing up to the future: Prince Charles on 21st century architecture", *Architectural Review*, December 20, 2015.
> <http://www.architectural-review.com/essays/facing-up-to-the-future-prince-charles-on-21st-century-architecture/8674119.article>

• Chronobibliographie : Tate Britain's extension / The Clore Gallery
(James Stirling & William Wilford)



1980 / 3

- "Stirling for Tate", *Building design*, no. 480, 1980 Jan. 25, p. 1.
- Denise Searle, "Stirling and Wilford defer to Tate", *Building design*, no. 494, 1980 May 9, p. 3.
- "Stirling gets Tate commission ... for gallery to house Turner collection; Architect: James Stirling", *Architects' journal*, vol. 171, no. 20, 1980 May 14, p. 948.

1981 / 6

- "Stirling's Tate proposals criticised; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 174, no. 26, 1981 July 1, p. 11.
- "Art for art's sake; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 174, no. 28, 1981 July 15, p. 94-95.
- Denise Searle, "It's thumbs-up for Big Jim Stirling. Tate's Turner extension gets go-ahead; Architect: James Stirling, of James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, vol. 554, 1981 July 17, p. 5.
- Martin Spring, "Stirling's Turner return; Architect: James Stirling, of James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 241, no. 7199 (29), 1981 July 17, p. 29.
- "Two new architectural projects for London: 2. Clore Gallery extension to the Tate Gallery, to house the Turner bequest; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *London architect*, 1981 Aug., p. 16-17.
- Dan Cruickshank, "Stirling's Tate; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architectural review*, vol. 170, no. 1014, 1981 Aug., p. 68.

1982 / 1

◇ James Stirling [contributions by] Robert Maxwell ... [et al.], London : Academy Editions, 1982.

➔ DÉBUT DE LA PHASE DE CONSTRUCTION

1984 / 2

- Jorinde Seijdel, and others, "Special issue. New museums for modern art in Europe", *Wonen-TA/BK*, no. 12/13, 1984 Jul, p. 10-57.
- Susan Doubilet, "Stirling & Wilford in progress", *Progressive architecture*, vol. 65, no. 10, 1984 Oct, p. 86-87.

1986 / 3

- Jean-Francois Pousse, and others, "Special issue. Musees [Museums]", *Techniques & Architecture*, no. 368, 1986 Oct./Nov., p. 55-147.
- "Stirling stamp; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' Journal*, vol. 184, no. 50, 1986 Dec. 10, p. 14-15.
- Martin Spring, "Stirling returns in style; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 251, no. 7475 (50), 1986 Dec. 12, p. 30-31.
- Ian Latham, "Tate and style; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building Design*, no. 816, 1986 Dec. 12, p. 8.
- Jonathan Glancey, "Stirling at the Tate; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Blueprint*, no. 33, 1986/1987 Dec./Jan., p. 38-40.

1987 / 30

➔ LIVRAISON

- Robin Hamlyn, and others, "The Clore Gallery for the Turner Collection at the Tate Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *International journal of museum management & curatorship*, vol. 6, no. 1, 1987 Mar., p. 19-62.
- Jose Manser, "British design: A colorful addition to the classical Tate Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Interiors*, vol. 146, no. 8, 1987 Mar., p. 134-141.
- Sophie Monneret, and Philip Jodidio, "Turner's gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Connaissance des arts*, no. 422, 1987 Apr., p. 48-57.
- Flora Turner, "Stirling za Turnera [Stirling's Turner gallery]; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Covjek i prostor*, vol. 34, no. 409 (4), 1987 Apr., p. 22-23.
- Timothy Clifford, "Not so much a building as an art form. Turner at the Tate: the new Clore Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Country life*, vol. 181, no. 15, 1987 Apr. 9, p. 178-179.
- Ian Latham, "Millbank vitriol; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 831, 1987 Apr. 10, p. 2.
- Brian Hatton, "Gymnastics; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 832, 1987 Apr. 17, p. 22-23.
- Charles Jencks, and others, "AD Profile: 65. Post-Modernism & discontinuity", *Architectural design*, vol. 57, no. 1/2, 1987, p. 1-80.
- Louis Wilkins, "Tate caught in the critical cross fire; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Blueprint*, no. 37, 1987 May, p. 6.
- Brian Hatton, "Contextualism run rampant: Stirling's Tate; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Progressive architecture*, vol. 68, no. 5, 1987 May, p. 43-44.
- Glyn Banks, and Hannah Vowles, "The last architect", *Building design*, no. 838, 1987 May 29, p. 30-31.
- Robert Harbison, "View from the gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 838, 1987 May 29, p. 28-29.
- "Tate and Clore: Clore Gallery, Millbank, London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architectural review*, vol. 181, no. 1084, 1987 June, p. 38-50.

- "The Clore Gallery - a celebration of art and architecture; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Construction (London)*, no. 60, 1987 June, p. 6-7.
- Hans **van Dijk**, "Charles Jencks en James Stirling in gesprek over de Clore Gallery; Beschieden monumentaliteit in de Clore Gallery [Charles Jencks and James Stirling in conversation about the Clore Gallery; Modest monumentality in the Clore Gallery]", *Archis*, no. 6, 1987 June, p. 8-19.
- John **Murdoch**, "What has happened in the 'Turner' Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Apollo*, vol. 125, no. 304, 1987 June, p. 437-439.
- Alan **Bowness**, and others, "The Clore Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architect (RIBA)*, vol. 94, no. 6, 1987 June, p. 36-41.
- Olivier **Boissiere**, "James Stirling a la Tate Gallery [James Stirling at the Tate Gallery]; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architecture interieure cree*, no. 218, 1987 June/July, p. 15.
- "Light, air and architecture; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building services*, vol. 9, no. 7, 1987 July, p. 17-21.
- Deborah **Dietsch**, "The homecoming: the Clore Gallery, the Tate Gallery, London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architectural record*, vol. 175, no. 8 (7), 1987 July, p. 104-113.
- Peter **Blundell Jones**, "Stirling's last laugh; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 186, no. 29, 1987 July 22, p. 32-44.
- Iain Boyd **Whyte**, and James **Stirling**, "The Clore Gallery, Londra [The Clore Gallery, London]; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Domus*, no. 685, 1987 July/Aug., p. 44-51.
- ⇒ James **Stirling**, and Charles **Jencks**, "Clore Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *A&U*, no. 9 (204), 1987 Sept., p. 11-46.
- Andrea **Oppenheimer Dean**, and others, "Special issue. Sixth annual review of recent world architecture", *Architecture (AIA)*, vol. 76, no. 9, 1987 Sept., p. 45-95.
- Charles **Jencks**, "Die Clore Gallery [Clore Gallery London]; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Deutsche Bauzeitschrift*, vol. 35, no. 10, 1987 Oct., p. 1198-1201, 1217-1222.
- Mark **Swenarton**, "Fighting talk", *Building design*, no. 858, 1987 Oct. 23, p. 2.
- Francesco **Dal Co**, and others, "Special issue. New museums (Among Stirling's museums: the Clore Gallery (James Stirling Michael Wilford & Associates), by Francesco Dal Co, p. 6-35.)", *Lotus*, no. 55, 1987, p. 4-127.
- Peter **Blundell Jones**, "Clore Gallery in London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Baumeister*, vol. 84, no. 12, 1987 Nov., p. 42-51.
- "Post-Modernism at the Tate: New trends in art and architecture", *Architectural design*, vol. 57, no. 11/12, 1987, p. II-III.
- ◇ Robin **Hamlyn**, *The Clore Gallery : an illustrated account of the new building for the Turner Collection, London : Tate Gallery Publications, 1987.*

1988 / 4

- "The Clore Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Planning (Johannesburg)*, no. 95, 1988 Jan., p. 23-33.
- "Clore Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *GA document*, no. 19, 1988 Jan., p. 72-81.
- Lee **Mallett**, "Jencks welcomes pluralist approach in architecture", *Building design*, no. 891, 1988 June 24, p. 8.
- "Turner and architecture", *Building*, vol. 253, no. 7533 (6), 1988 Feb. 5, p. 21.

1989 / 1

- Rod **Hackney**, and others, "RIBA Awards 1988 (Clore Gallery for the Turner Collection, Tate Gallery, London (James Stirling Michael Wilford & Associates), p. 53.)", *RIBA journal*, vol. 96, no. 1, 1989 Jan., p. 21-78.

1990 / 2

- ◇ Francesco **Dal Co**, Tom Muirhead, *I musei di James Stirling Michael Wilford and Associates*, Milano : Electa, 1990.
- Francesco **Dal Co**, and others, "Special issue. Recent work of James Stirling Michael Wilford & Associates (Clore Gallery, Tate Gallery, London, p. 46-49; Museums of new art and sculpture, Tate Gallery,

London, p. 60-61; A formal analysis of Stirling's unsuccessful proposal for the National Gallery extension, London, by Geoffrey Baker, p. 116-135.)", *A&U*, no. 5 supplement, 1990 May, p. 4-267.

1992 / 1

- ◇ David **Jenkins**, *Clore Gallery, Tate Gallery : James Stirling, Michael Wilford and Associates*, London: Phaidon, 1992.

1993 / 1

- Colin **Rowe**, and others, "Special issue. James Stirling (A frame for Turner: Clore Gallery, Tate Gallery, London, p. 78-85.)", *A&V monografias*, no. 42, 1993 July-Aug., p. 2-116.

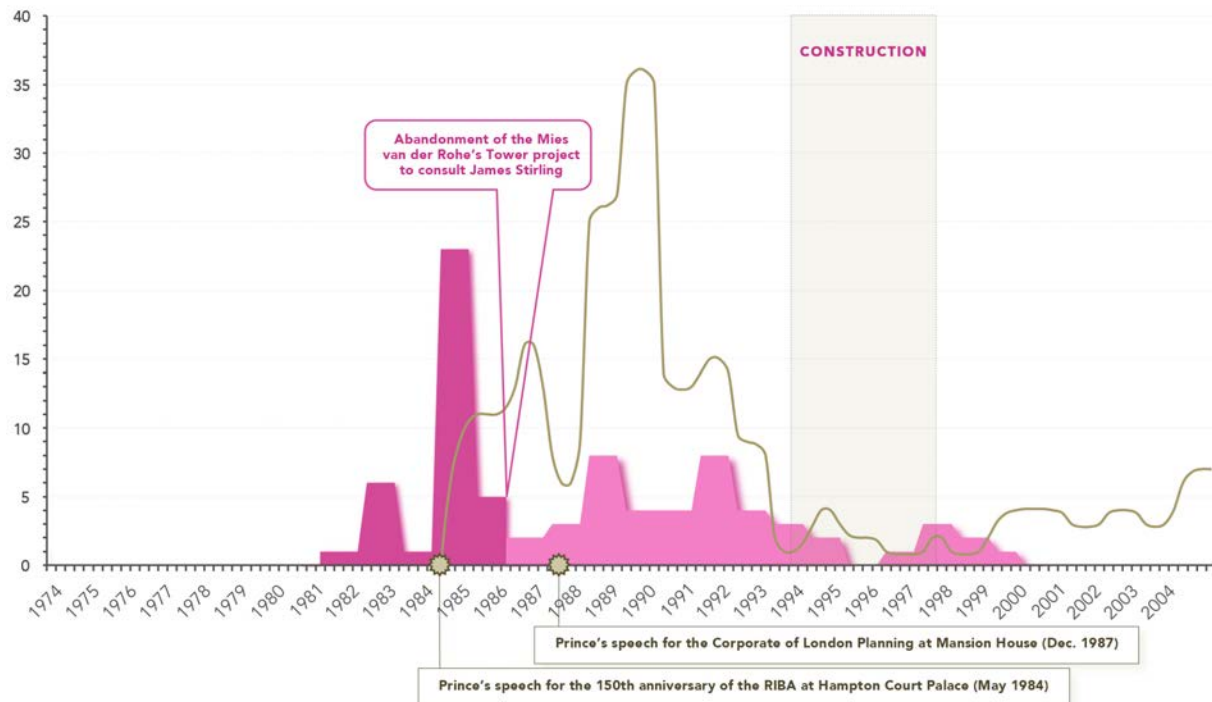
1994 / 2

- ◇ James **Steele**, *Museum builders*, London : Academy Editions, 1994.
- ◇ Michael **Wilford** and Thomas **Muirhead**, *James Stirling Michael Wilford and Associates : buildings & projects 1975-1992 (introduction by Robert Maxwell)*, London : Thames and Hudson, 1994.

1998 / 1

- ◇ Catherine **Donzel**, *Nouveaux musées*, Paris: Telleri, 1998.

• **Chronobibliographie : Mansion House Square of Mies van der Rohe
/ No. 1 Poultry (James Stirling & William Wilford)**



1981 / 1

- ◇ *The Mansion House Square scheme (introduction by Peter Palumbo), London : Number 1 Poultry, 1981.*

1982 / 6

- Louis **Wilkins**, "Is Mies design appropriate for Mansion House Square?; Architects: Ludwig Mies van der Rohe", *London architect*, 1982 Feb, p. 1.
- Marcus **Binney**, "The Mansion House Square Scheme. The wrong building in the wrong place", *Architectural préservation*, vol. 1, no. 1, 1982 Apr, p. 10-12.
- Lanning **Roper** and Eric **Robinson**, "Mansion House Square; and, Threatened townscape; Architects of proposed building: Ludwig Mies van der Rohe", *Country life*, vol. 171, no. 4419, 1982 Apr 29, p. 1210.
- "Changing the face of London. Plans to create a new square by the Mansion House, including an office building designed by Mies van der Rohe", *Architect & surveyor*, vol. 57, no. 3, 1982 June/July, p. 4-7.
- John **Harris**, "London's square peg? The Mansion House Square debate; Architects of proposed building: Ludwig Mies van der Rohe", *Country life*, vol. 172, no. 4429, 1982 Jul 8, p. 98-100.
- **SAVE Britain's Heritage**, *The Mansion House Square scheme: stop it*, London : SAVE Britain's Heritage, 1982.

1983 / 1

- "Turning in his grave ... the latest support [from Michael Graves] for the Mies office block in Mansion House Square", *Architects' journal*, vol. 178, no. 42, 1983 Oct 19, p. 42.

1984 / 23

- "Bank drops opposition to Mies' City skyscraper", *Architects' journal*, vol. 179, no. 3, 1984 Jan 18, p. 30.
- "Palumbo picks new City scheme adviser (Palumbo's case for developing Mansion House Square, now that he owns all the interests, is to go before a public enquiry. Alternative schemes have been put forward by Terry Farrell and Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough)", *Building design*, no. 673, 1984 Jan 20, p. 36.
- **Terry Farrell Partnership**, "Mies is great, London is greater (Report, prepared by the Terry Farrell Partnership for SAVE Britain's Heritage, shows that the existing buildings and street spaces threatened by a scheme to build a 25-storey tower block designed by Mies van der Rohe and a formal plaza could be saved)", *Building*, vol. 246, no. 7334 (11), 1984 Mar 16, p. 35-42.
- "Farrell's City scheme 'without status': SAVE presents an alternative to the proposed Mies tower; Architects : Terry Farrell Partnership", *Architects' journal*, vol. 179, no. 12, 1984 Mar 21, p. 28.
- "Growing problems for Peter Palumbo", *Building design*, no. 682, 1984 Mar 23, p. 1.
- "Mappin & Webb to support Palumbo", *Architects' journal*, vol. 179, no. 14, 1984 Apr 4, p. 31.
- "The great divide: another alternative to Mies - a scheme by Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough for the 'Mansion House Square' site", *Architects' journal*, vol. 179, no. 16, 1984 Apr 18, p. 51-58.
- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech for the 150th anniversary of the Royal Institute of British Architects (RIBA), Royal Gala Evening at Hampton Court Palace (May 30, 1984).
 > <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- "Mansion House Square: Manser takes the stand; and, Mies archive curator [Arthur Drexler] opposes Palumbo proposal", *Architects' journal*, vol. 179, no. 21, 1984 May 23, p. 34-35.
- "The end of architecture as we know it; and, Lubetkin warns of 'gruesome kitsch' [4th week of Mansion House Square enquiry]", *Architects' journal*, vol. 179, no. 22, 1984 May 30, p. 22, 26.
- "City plans to pavementise Mies area of Mansion House. The 7th week of the Mansion House Square inquiry was dominated by evidence given by City architect and planning officer Stuart Murphy and consultant Roy Worskett", *Architects' journal*, vol. 179, no. 24, 1984 Jun 13, p. 32.
- Sutherland **Lyll**, "City solution", *Building*, vol. 246, no. 7347 (24), 1984 Jun 15, p. 25.
- Jan **Burney**, "Richards opposes Palumbo square; Mansion House diary", *Building design*, no. 695, 1984 Jun 22, p. 1, 3.
- Jan **Burney**, "Victorian vulgarity finds a champion; Binney puts the case for SAVE; Farrell explains approach; The dirt begins to fly; 'Health hazard' claim; Mansion House diary", *Building design*, no. 696, 1984 Jun 29, p. 1, 3.
- "Last words on Mies [end of the Mansion House Square public enquiry]", *Architects' journal*, vol. 180, no. 28, 1984 Jul 11, p. 33.
- Peter **Heywood**, "Controversy in London: Mies at Mansion House and a tower for Trafalgar Square", *Architectural record*, vol. 172, no. 9 (8), 1984 Aug, p. 55.
- "Mansion House Square debate. Expert witness: Richard Rogers", *Architects' journal*, vol. 180, no. 33, 1984 Aug 15, p. 16-17.
- ⇒ "Mansion House Square debate. Expert witness: Peter Carter", *Architects' journal*, vol. 180, no. 34 & 35, 1984 Aug 22 & 29, p. 24-25.
- "Mansion House square debate. Expert witness: Roy Worskett", *Architects' journal*, vol. 180, no. 36, 1984 Sep 5, p. 56-57.
- "Mansion House square debate. Expert witness: Geoffrey Broadbent", *Architects' journal*, vol. 180, no. 37, 1984 Sep 12, p. 48-49.
- ⇒ Peter **Palumbo**, and others, "Special issue. Mies van der Rohe: Mansion House Square and the tower type", *UIA international architect*, no. 3, 1984, p. 8-54.
- "All the (eclectic) men of the kingdom: report of the Mansion House Square controversy", *Architettura, cronache e storia*, vol. 30, no. 11 (349), 1984 Nov, p. 805.
- "Crowding Mansion House Square", *Building*, vol. 247, no. 7372 (49), 1984 Dec 7, p. 20.
- ◇ *Mansion House Square redevelopment, City of London, public inquiry*, [London] : Greater London Council, 1984.

1985 / 5

- "Conservationists fear Thatcher support for Mies", *Building*, vol. 248, no. 7392 (18), 1985 May 3, p. 8.

- "Pyrrhic victory for both sides at Mansion House square", *RIBA journal*, vol. 92, no. 6, 1985 Jun, p. 9.
- "Mies material for RIBA showcase", *Building*, vol. 249, no. 7402 (28), 1985 Jul 12, p. 11.
- Gillian **Darley**, "What's gone up must come down?", *Town and country planning*, vol. 54, no. 7/8, 1985 Jul/Aug, p. 230-231.
- "City prescriptions from Dr Farrell (Report of a talk given by Terry Farrell at the RIBA)", *Building design*, no. 761, 1985 Oct 25, p. 2.

➔ *LE PROMOTEUR PETER PALUMBO ABANDONNE LE PROJET DE MIES VAN DER ROYE ET DEMANDE LA CONSULTATION DE JAMES STIRLING POUR IMAGINER UN NOUVEAU PROGRAMME*

1986 / 2

- ➔ "James Stirling Michael Wilford & Associates, and Ove Arup & Partners, No 1 Poultry, London EC4; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architectural Design*, vol. 56, no. 5, 1986, p. 28-39.
- Thomas **Muirhead**, Colin Rowe, and Robert Kahn, "Special issue. James Stirling Michael Wilford and Associates: Stirling since Stuttgart", *A&U*, no. 11 (194), 1986 Nov., p. 21-156.

1987 / 3

- Piera **Busacca**, "Il 'Mansion House Square' e la problematica del rinnovo urbano in Inghilterra [‘Mansion House Square’ and the problem of urban renewal in England]", *Universita di Catania. Istituto Dipartimentale di Architettura ed Urbanistica, Quaderno*, no. 15, 1987 Dec., p. 70-100.
- EMC, "Post-Modernism & discontinuity", *Architectural Design*, vol. 57, no.1/2, 1987.
- ➔ "Palumbo confident of Poultry appeal; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 186, no. 26, 1987 July 1, p. 12.

1988 / 8

- ◇ Anthony **Blee**, *Proof of evidence to be given by Anthony Blee FRIBA FRSA at the public inquiry into the refusal of planning permission and listed building consent for the redevelopment of No. 1 Poultry*, London : Sir Basil Spence Partnership, 1988.
- ◇ James **Stirling**, *No. 1 Poultry Public Enquiry : proof of evidence*, London : James Stirling Michael Wilford and Associates, 1988.
- "Stirling under attack at close of Poultry inquiry", *Building*, vol. 253, no. 7553 (26), 1988 June 24, p. 9.
- Clive **Aslet**, and others, "AD Profile: 71. The new classicism in architecture and urbanism", *Architectural design*, vol. 58, no. 1/2, 1988 Jan./Feb., p. 1-81.
- ➔ Roy **Worskett**, and Peter **Palumbo**, "Mansion House: keeping the status quo; Stirling asset?: the case for development", *Landscape (London)*, no. 7, 1988 Apr., p. 56-59.
- Lee **Mallett**, "Poultry tower proves fly in ointment for RFAC; Architects: James Stirling Michael Walford & Associates", *Building design*, no. 885, 1988 May 13, p. 4.
- Penny **Guest**, "Standing room only as 'Son of stump' opens; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 253, no. 7548 (21), 1988 May 20, p. 8.
- "Conservation scheme to be put to Mansion House inquiry", *Building*, vol. 253, no. 7547 (20), 1988 May 13, p. 8.

1989 / 4

- Sarah **Kitchen**, "Mappin & Webb redevelopment", *Building*, vol. 254, no. 7602 (24), 1989 June 16, p. 11.
- "High Court bid to veto Poultry; Opinions polarised on No 1 Poultry; Listed consent criteria challenged; The story so far; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 189, no. 24, 1989 June 14, p. 9-10.
- Brian **Anson**, "Private view. The rich man and his castle", *Architects' journal*, vol. 190, no. 1, 1989 July 5, p. 81.
- John **Wood**, "EH tells chief planners that Ridley erred over Poultry; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 947, 1989 July 28, p. 9.

1990 / 4

- Adrian **Barrick**, "Palumbo forced to go to Lords over No 1 Poultry; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 984, 1990 May 4, p. 5.
- Colin **St John Wilson**, and others, "Poultry n.1 in London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates, and Ove Arup & Partners", *Zodiac*, no. 3, 1990, p. 62-97.
- ⇒ James **Stirling**, and others, "AD Profile 85. James Stirling Michael Wilford & Associates (Number 1 Poultry, Mansion House, City of London, p. 30-31.)", *Architectural design*, vol. 60, no. 5/6, 1990, p. 6-112.
- Francesco **Dal Co**, and others, "Special issue. Recent work of James Stirling Michael Wilford & Associates (No 1 Poultry, London, p. 136-145; No 1 Poultry, 'A great building for the 90s': evidence in favour submitted at the Public Enquiry, by Colin St John Wilson, p. 146-159.)", *A&U*, no. 5 supplement, 1990 May, p. 4-267.

1991 / 8

- Robert **Cowan**, "Lord Palumbo meets his peers", *Architects' journal*, vol. 193, no. 3, 1991 Jan. 16, p. 13.
- Suzanne **Cassidy**, "Project Denounced by Prince Gets Go-Ahead in London", *The New York Times*, March 2, 1991.
- "It's a definite 'wait and see'", *Architects' journal*, vol. 193, no. 11, 1991 Mar. 13, p. 15.
- "Palumbo wins Poultry battle; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 256, no. 7687 (10), 1991 Mar. 8, p. 7.
- Paul **Finch**, and others, "Victory (Victory - Peter Palumbo and his battle against the system to develop No 1 Poultry, by Paul Finch / Mixed reaction to Lord Palumbo's win / Roads and remains could delay No 1 Poultry start, by Adrian Barrick / Epic struggle ends)", *Building design*, no. 1025, 1991 Mar. 8, p. 8-9.
- "Victory at Poultry for Palumbo; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *RIBA journal*, vol. 98, no. 4, 1991 Apr., p. 13.
- Andrew **Sim**, "Is this the end for SAVE? (Legal costs incurred during the campaign against Palumbo's Poultry No 1 may bankrupt SAVE)", *Blueprint*, no. 76, 1991 Apr., p. 9.
- "New Poultry campaign", *Building design*, no. 1045, 1991 Aug. 2/9, p. 6.

1992 / 4

- Adrian **Barrick**, "Fears of No 1 Poultry 'block'", *Building*, vol. 257, no. 7740 (15), 1992 Apr. 10, p. 10.
- ➔ DÉCÈS DE JAMES STIRLING, LE PROJET SERA SEUL PORTÉ PAR SON ASSOCIÉ MICHAEL WILFORD
- "Palumbo cries foul over Poultry soil; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 257, no. 7755 (30), 1992 July 24, p. 9.
- "Save in new protest over No 1 Poultry", *Building design*, no. 1092, 1992 Sept. 4, p. 40.
- ◇ Richard **Burdett**, *City changes : architecture in the City of London 1985-1995*, London : Architecture Foundation, 1992.

1993 / 3

- "German deal hatches No 1 Poultry; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 1142, 1993 Sept. 17, p. 1.
- ⇒ Michael **Wilford**, and others, "Special issue. James Stirling & Michael Wilford (Number 1 Poultry – Mansion House, City of London, p. 38-45.)", *Architectural monographs*, no. 32, 1993, p. 6-144.
- ◇ Russell **Steadman**, *Terry Farrell : urban design [edited by Andreas Papadakis]*, London : Academy Editions, 1993.

1994 / 2

- Alastair **Stewart**, "Developers flock as Poultry hatches; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 259, no. 7836 (12), 1994 Mar. 25, p. 7.
- ◇ Michael **Wilford** and Thomas **Muirhead**, *James Stirling Michael Wilford and Associates : buildings & projects 1975-1992 (introduction by Robert Maxwell)*, London : Thames and Hudson, 1994.
- ➔ DÉBUT DE LA PHASE DE CONSTRUCTION

1996 / 1

- Giles **Barrie**, "Laing to claim 15m pounds Poultry 'extras'; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 261, no. 7931 (10), 1996 Mar. 8, p. 9.

1997 / 3

- "Laing set for No 1 Poultry showdown; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 262, no. 7978 (7), 1997 Feb. 21, p. 9.
- David **Watkin**, and Piers **Gough**, "Were the conservationists right?; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *RIBA journal*, vol. 104, no. 10, 1997 Oct., p. 30-31.
- Gus **Alexander**, "Chicken coup [No.1 Poultry, City of London]; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 262, no. 8010 (40), 1997 Oct. 10, p. 40-41

1998 / 2

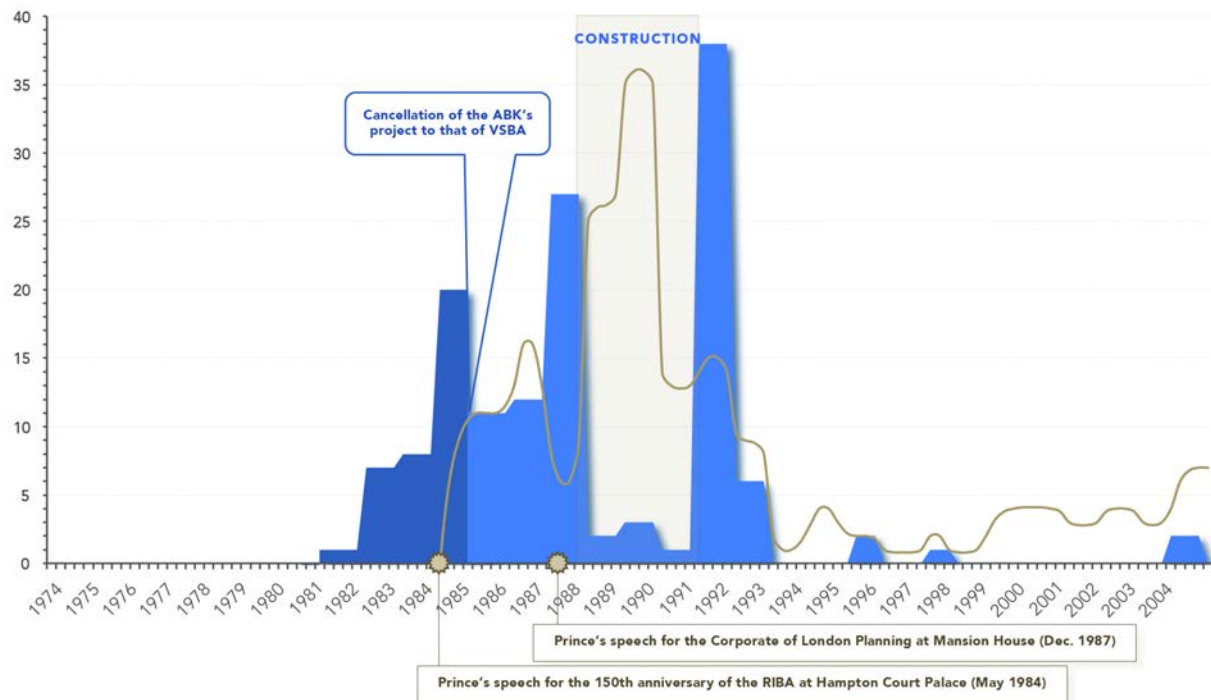
➔ LIVRAISON

- Colin **St John Wilson**, "City prize: Stirling at Poultry", *Architecture today*, no. 91, 1998 Sept., p. 52-73.
- "Stirling's City legacy; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 208, no. 17, 1998 Nov. 5, p. 33-43.

1999 / 1

- Mike **Booth**, and others, "Number 1, Poultry, City of London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Arup journal*, vol. 34, no. 2, 1999, p. 3-8.

• **Chronobibliographie : National Gallery's extension /
"Carbuncle" (ABK) + The Sainsbury Wing
(VSBA – Venturi Scott Brown associate)**



1981 / 1

- Hugh **Pearman**, "Make your name on the Hampton site on Trafalgar Square", *Building design*, no. 575, 1981 Dec 18, p. 5.

1982 / 7

- "Trafalgar Square seven; Second stage schemes by: Skidmore Owings & Merrill, Arup Associates, Ahrends Burton & Koralek, Richard Rogers & Partners, Spratley & Culearn, Richard Sheppard Robson & Partners and Covell Matthews Wheatley Partnership", *Architects' journal*, vol. 176, no. 34, 1982 Aug 25, p. 62-67.
- "National Gallery choice: Arup, SOM or ABK", *Building*, vol. 243, no. 7264 (43), 1982 Oct 22, p. 9.
- Bill **Hillier**, John **Peponis** and John **Simpson**, "National Gallery schemes analysed", *Architects' journal*, vol. 176, no. 43, 1982 Oct 27, p. 38-40.
- "Rethink on National Gallery competition: Ahrends, Burton & Koralek, Arup Associates and Skidmore Owings & Merrill have been asked to modify their proposals before the selection of competition winner", *Architects' journal*, vol. 176, no. 43, 1982 Oct 27, p. 33-34.
- "Dogs jumping around a dustbin: discussion of the furore over Luder's remarks regarding the National Gallery extension finalists and competitions in general", *Architects' journal*, vol. 176, no. 37, 1982 Sep 15, p. 58.
- "Trafalgar victory ... for the design by Ahrends Burton & Koralek", *Architects' journal*, vol. 176, no. 51/52, 1982 Dec 22 & 29, p. 4-5.

- Peter **Buchanan**, "National Gallery gamble: illustrates and discusses some of the issues raised by four schemes (the three shortlisted to go forward to the final judging and the most controversial scheme)", *Architectural review*, vol. 172, no. 1030, 1982 Dec, p. 19-25.

1983 / 8

- "Editorial: the long-running saga of the National Gallery Hampton Site competition", *International journal of museum management & curatorship*, vol. 2, no. 1, 1983 Mar, p. 5-9.
- "ABK criticise National Gallery competition: the British architectural competition system is a mess, according to Peter Ahrends of ABK, who last week criticised aspects of the PSA's competition for an extension to the National Gallery on the Hampton site in Trafalgar Square, for which ABK are again revising proposals", *Architects' journal*, vol. 177, no. 9, 1983 Mar 2, p. 35-36.
- "ABK not OK - architects to make further refinements to elevation and layout of scheme for Hampton site extension", *Architects' journal*, vol. 178, no. 30, 1983 Jul 27, p. 22.
- Colin **Amery**, and others, "National Gallery extension; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Architectural design*, no. 11/12, 1983, p. 130-139.
- Charlotte **Ellis**, David **Cadman**, and others, "The competition that nobody won; and, The last picture show?", *Architects' journal*, vol. 178, no. 50, 1983 Dec 14, p. 15-19.
- Paul **Morris**, "Winning the battle at Trafalgar; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Chartered surveyor weekly*, vol. 5, no. 11, 1983 Dec 15, p. 655.
- Martin **Spring**, "National Gallery controversy rages on; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Building*, vol. 245, no. 7322 (50), 1983 Dec 16, p. 13.
- Neal **Mossis**, "ABK answer their critics: Ahrends explains remodeled scheme; Doomed by the brief", *Building design*, no. 670, 1983 Dec 16, p. 1.

1984 / 20

- Peter **Murray**, "Trials at the National Gallery; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *RIBA journal*, vol. 91, no. 1, 1984 Jan, p. 42-43.
- Colin **Amery**, "The untold story of the National Gallery; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Blueprint*, vol. 1, no. 4, 1984 Feb, p. 12-13.
- Peter **Buchanan**, "National Gallery: progress report; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Architectural review*, vol. 175, no. 1044, 1984 Feb, p. 56-61.
- "National Gallery: Trafalgar coup?; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Connaissance des arts*, no. 384, 1984 Feb, p. 21.
- "Westminster slams National Gallery; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Building*, vol. 246, no. 7330 (7), 1984 Feb 17, p. 13.
- Lewis **Blackwell**, "Backlash over council attack on ABK design: Manser calls National Gallery scheme critics ridiculous", *Building design*, no. 678, 1984 Feb 24, p. 6.
- "RFAC in dissent over ABK scheme", *Architects' journal*, vol. 179, no. 12, 1984 Mar 21, p. 30.
- "National Gallery: ABK reply. Upset by comments in the RIBAJ on their design for the National Gallery extension, Ahrends Burton & Koralek reply to comments which they believe lack proper critical analysis and are too sweeping", *RIBA journal*, vol. 91, no. 4, 1984 Apr, p. 46-47.
- "ABK's defence", *Building design*, no. 685, 1984 Apr 13, p. 1.
- "ABK gallery scheme 'disgusting and vulgar' says 'Observer' man [Stephen Gardiner]", *Architects' journal*, vol. 179, no. 16, 1984 Apr 18, p. 32.
- "ABK scheme still in the balance", *Architects' journal*, vol. 179, no. 17, 1984 Apr 25, p. 28-29.
- "Ahrends' evidence on National Gallery keeps inquiry busy; Ahrends Burton & Koralek", *Building design*, no. 686, 1984 Apr 20, p. 3.
- "Design dominates Gallery inquiry", *Building*, vol. 246, no. 7339 (16), 1984 Apr 20, p. 9.
- "ABK scheme still in the balance", *Architects' journal*, vol. 179, no. 17, 1984 Apr 25, p. 28-29.
- "Conservationists blast Gallery plan (Report on the public inquiry into the proposed extension to the National Gallery)", *Building*, vol. 246, no. 7340 (17), 1984 Apr 27, p. 10.
- Seymour **Smith**, "National disgrace: the philistinism and modern 'remuddling' of the interiors of the National Gallery and the British Museum", *Architectural review*, vol. 175, no. 1047, 1984 May, p. 65-67.

- "Lawyers clash at closing session of ABK inquiry; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Building design*, no. 689, 1984 May 11, p. 7.
- ◆ **Charles, HRH The Prince of Wales**, speech for the 150th anniversary of the Royal Institute of British Architects (RIBA), Royal Gala Evening at Hampton Court Palace (May 30, 1984).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>

➔ *ABANDON DU PROGRAMME LAURÉAT ABK ET REMISE AU CONCOURS*

- "ABK gallery scheme axed", *Architects' journal*, vol. 180, no. 39, 1984 Sep 26, p. 34.
- Nigel **Moor**, "Inspector's view of 'the carbuncle'", *Building*, vol. 247, no. 7364 (41), 1984 Oct 12, p. 24.
- "Gallery extension plan back to the drawing board (Scheme by Ahrends Burton & Koralek rejected by the Environment Secretary)", *Building*, vol. 247, no. 7362 (39), 1984 Sep 28, p. 9.

1985 / II

- John Martin **Robinson**, "The National Gallery extension", *Apollo*, vol. 121, no. 275, 1985 Jan, p. 12-16.
- "'Hot six' get chance for gallery fame", *Architects' journal*, vol. 182, no. 42, 1985 Oct 16, p. 48-49.
- Ian **Latham**, "Hampton shortlist brings optimism", *Building design*, no. 760, 1985 Oct 18, p. 2.
- "Gallery entrants 'lack sensitivity'", *Building*, vol. 249, no. 7416 (42), 1985 Oct 18, p. 7.
- "Gang of six shortlisted for Hampton site", *RIBA journal*, vol. 92, no. 11, 1985 Nov, p. 11.
- "National Gallery design dropped", *Building*, vol. 248, no. 7388 (14), 1985 Apr 5, p. 7.
- "Updated gallery plans 'held back'", *Building*, vol. 248, no. 7389 (15), 1985 Apr 12, p. 7.
- Ian **Latham**, "Playing to the Gallery", *Building design*, no. 734, 1985 Apr 12, p. 1.
- Belinda **Ward** and others, "ABK 'victims of circumstances': interview with Peter Ahrends following announcement of end of National Gallery competition saga; Trustees welcome gift from Sainsburys", *Architects' journal*, vol. 181, no. 15, 1985 Apr. 10, p. 22-23.
- "Sainsburys go shopping for new architect", *RIBA journal*, vol. 92, no. 5, 1985 May, p. 7.
- Stefan **Tietz**, "Cost of a competition collapse", *Building*, vol. 248, no. 7392 (18), 1985 May 3, p. 26-27.

➔ *VSBA LAURÉAT DU DEUXIÈME CONCOURS DE L'EXTENSION DE LA NATIONAL GALLERY*

1986 / I2

- "Dark horse wins the National; Architects selected for National Gallery extension: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 5, 1986 Jan. 29, p. 26.
- "Venturi popular choice for extension", *Building Design*, no. 772, 1986 Jan. 31, p. 1.
- ⇒ James **Stirling**, "Notes offer variations on a rigid theme", *Building Design*, no. 772, 1986 Jan. 31, p. 10.
- "American promises 'harmony' to end National Gallery discord", *Building*, vol. 250, no. 7430 (5), 1986 Jan. 31, p. 10-11.
- "One that didn't win: extracts from James Stirling Michael Wilford & Associates' report and design submission for the National Gallery extension", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 6, 1986 Feb. 6, p. 12-15.
- Martin **Spring**, "Gallery of styles", *Building*, vol. 250, no. 7432 (7), 1986 Feb. 14, p. 28-29.
- Martin **Spring**, "Drawn in the USA", *Building*, vol. 250, no. 7433 (8), 1986 Feb. 21, p. 29.
- Daralice **Donkervoet Boles**, "Venturi gets the National Gallery; Architect of winning design: Robert Venturi, of Venturi Rauch & Scott Brown", *Progressive Architecture*, vol. 67, no. 3, 1986 Mar., p. 21.
- Léon **Krier**, "The completion of Trafalgar Square: a masterplan for a national square", *Art & Design*, vol. 2, 1986 Apr., p. 10-13.
- Ian **Latham**, "Classical dilemmas", *Building Design*, no. 781, 1986 Apr. 4, p. 2.
- "Trafalgar transformation; Architects: Mark Dziewulski", *Architect (RIBA)*, vol. 93, no. 6, 1986 June, p. 42-46.
- "National Gallery extension (5)", *International journal of museum management & curatorship*, vol. 5, no. 2, 1986 June, p. 194-196.

1987 / 27

- Charles **Jencks**, and others, "AD Profile: 65. Post-Modernism & discontinuity", *Architectural design*, vol. 57, no. 1/2, 1987, p. 1-80.
- "Venturi's deft display", *Architects' journal*, vol. 185, no. 15, 1987 Apr. 15, p. 6.
- Martin **Spring**, "Venturi unveils undemonstrative National Gallery extension; Forty year funding saga; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7492 (16), 1987 Apr. 17, p. 8-9.
- Ian **Latham**, "Learning from London; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building design*, no. 832, 1987 Apr. 17, p. 2-3.
- Dan **Cruikshank**, "Playing high games; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architects' journal*, vol. 185, no. 16, 1987 Apr. 22, p. 22-25.
- Alan **Thompson**, "Playing to the gallery; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building design*, no. 833, 1987 Apr. 24, p. 2.
- Martin **Spring**, "1988 start on site for National Gallery; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7493 (17), 1987 Apr. 24, p. 11.
- Owen **Luder**, "'Let it proceed without delay'; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7494 (18), 1987 May 1, p. 23.
- Lee **Mallett**, "National Gallery project gets sweet and sour response; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building design*, no. 834, 1987 May 1, p. 4.
- Ian **Latham**, "London calling", *Building design*, no. 834, 1987 May 1, p. 16-17.
- "National Gallery project gets sweet and sour response; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building design*, no. 834, 1987 May 1, p. 4.
- Peter **Bludell Jones**, and Waldemar **Januszcak**, "Two views on Venturi", *Architects' journal*, vol. 185, no. 19, 1987 May 13, p. 22-27.
- Guy **Booth**, "My battle of Trafalgar", *Building design*, no. 838, 1987 May 29, p. 32-33.
- "Venturi's National Gallery extension; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architect (RIBA)*, vol. 94, no. 5, 1987 May, p. 5.
- "The Sainsbury Wing: an extension to the National Gallery in London; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architectural record*, vol. 175, no. 6 (5), 1987 May, p. 65.
- Lee **Mallett**, "The National Gallery closes a chapter; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Blueprint*, no. 37, 1987 May, p. 4.
- Martin **Spring**, "Courteous Americans at the Gallery; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7499 (23), 1987 June 5, p. 22.
- William J R **Curtis**, "Clipper class classicism", *Architects' journal*, vol. 185, no. 24, 1987 June 17, p. 24-29.
- "Trafalgar Square honky tonk; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Burlington magazine*, vol. 129, no. 1011, 1987 June, p. 363-365.
- Elizabeth Margaret **Farrelly**, "The Venturi effect: contumacy and contravention in architecture; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architectural review*, vol. 181, no. 1084, 1987 June, p. 32-37.
- Stanislaus **von Moos**, "Ampliamento della National Gallery, Londra [Extending the National Gallery, London]; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Domus*, no. 684, 1987 June, p. 25-31.
- Daralice **Donkervoet Boles**, "The National Gallery tries again; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Progressive architecture*, vol. 68, no. 6, 1987 June, p. 43-46.
- "National Gallery extension (6); Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *International journal of museum management & curatorship*, vol. 6, no. 2, 1987 June, p. 211-217.
- "National Gallery extension; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Art & design*, vol. 3, no. 5/6, 1987, p. IX-XVI.
- Robert **Cowan**, "The trouble with Robert Venturi", *Architects' journal*, vol. 186, no. 26, 1987 July 1, p. 17.
- "National Gallery is 'planners delight'; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7503 (27), 1987 July 3, p. 9.
- Hans Peter **Svendler Nielsen**, "Udvidelse af National Gallery, London [Extension to the National Gallery, London]; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Skala*, no. 11, 1987 Aug., p. 26-29.

➔ DÉBUT DE LA PHASE DE CONSTRUCTION

1988 / 2

- Sara de la Mata, and others, "Special issue. El lugar [The place] (Extension to the National Gallery, London – Venturi Rauch & Scott Brown, by Stanislaus von Moos, p. 150-157.)", *Arquitectura (Madrid)*, vol. 69, no. 271/272, 1988 Mar./June, p. 20-198.
- William J R Curtis, "Clasicismo sin clase: Venturi en Londres [Classicism without class: Venturi in London]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Arquitectura viva*, no. 1, 1988 June, p. 14-16.

1989 / 3

- James S Russell, "Living on borrowed light", *Architectural record*, vol. 177, no. 6 (5), 1989 May, p. 150-153.
- Matthew Coomber, "A wing and a prayer; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown, in association with Sheppard Robson", *Building*, vol. 254, no. 7602 (24), 1989 June 16, p. 52-56.
- "Detail: detail drawings for the Sainsbury Wing; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architecture today*, no. 1, 1989 Sept., p. 54-55.

1990 / 1

- "The Sainsbury Wing: an extension to the National Gallery, London; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Planning (Johannesburg)*, no. 109, 1990 May, p. 28-35.

1991 / 38

➔ LIVRAISON

- "Picture show (The National Gallery's new Sainsbury wing to open an exhibition of paintings by Andrew Norris recording the construction of Venturi's building)", *Architects' journal*, vol. 193, no. 8, 1991 Feb. 20, p. 6-7.
- Martin Pawley, "What London learnt from Las Vegas", *Blueprint*, no. 77, 1991 May, p. 20-23.
- Guido Canella, and others, "Special issue. [Museums] (The Sainsbury Wing of the National Gallery, London (Venturi Scott Brown & Associates with Sheppard Robson), p. 90-115.)", *Zodiac*, no. 6, 1991, p. 4-11, 30-255.
- Ken Powell, and Charles Jencks, "AD Profile 91. Post-Modern triumphs in London (National Gallery - Sainsbury Wing - Charles Jencks with Robert Venturi and David Vaughan, p. 48-57.)", *Architectural design*, vol. 61, no. 5/6, 1991, p. 6-93.
- "Unveiled, gloves off; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, and Sheppard Robson", *Building design*, no. 1040, 1991 June 21, p. 1.
- Martin Spring, "Playing to the Gallery; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Building*, vol. 256, no. 7703 (26), 1991 June 28, p. 46-50.
- James Gowan, "The duck stops here; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Building design*, no. 1041, 1991 June 28, p. 12-13.
- Timothy Clifford, "Under the National wing; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Country life*, vol. 185, no. 28, 1991 July 11, p. 86-87.
- Kester Rattenbury, "Grey matter; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, and Sheppard Robson", *Building design*, no. 1043, 1991 July 12, p. 2.
- Jeremy Melvin, "Laughing matter; Architects: Venturi Scott Brown Associates", *Building design*, no. 1044, 1991 July 19/26, p. 11.
- Rowan Moore, "National Gallery; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown, with Sheppard Robson", *Architectural review*, no. 1133, 1991 July, p. 30-36.
- Robert Maxwell, "Both serious and popular: Venturi's Sainsbury Wing; Architects: Venturi Scott Brown Associates, with Sheppard Robson", *Architecture today*, no. 20, 1991 July, p. 30-32, 35-38, 41.
- "Up to Raphael; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Burlington magazine*, vol. 133, no. 1060, 1991 July, p. 427-428.
- "Son of carbuncle opens its doors; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Design (London)*, no. 511, 1991 July, p. 40.
- "The Sainsbury Wing at the National Gallery: an Italianate setting for Italian art", *Apollo*, vol. 134, no. 353, 1991 July, p. 3-7.

- Stephen **Gardiner**, "National Gallery Wing opens in London; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Architecture (AIA)*, vol. 80, no. 7, 1991 July, p. 26-27.
- "Extending the grey matter; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Designers' journal*, no. 69, 1991 July/Aug., p. 6.
- Giles **Waterfield**, "Diversity of views; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Antique collector*, vol. 62, no. 7, 1991 July/Aug., p. 60-61.
- Luc **de Nanteuil**, "Londres: generosite, discretion, harmonie [London: generosity, discretion, harmony]", *Connaissance des arts*, no. 473/474, 1991 July/Aug., p. 32-41.
- John Morris **Dixon**, and Rowan **Moore**, "Learning from London; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Progressive architecture*, vol. 72, no. 8, 1991 Aug., p. 80-87.
- "Working details. Lighting: art gallery; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Architects' journal*, vol. 194, no. 8/9, 1991 Aug. 21/28, p. 40-42.
- David **Jenkins**, and others, "Capital gains; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Architects' journal*, vol. 194, no. 8/9, 1991 Aug. 21/28, p. 22-33, 36-39.
- Roderic **Bunn**, "The great picture show; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Building services*, vol. 13, no. 8, 1991 Aug., p. 19-23.
- "Ps: What I wish I had understood two months ago; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *RIBA journal*, vol. 98, no. 9, 1991 Sept., p. 73.
- Bob **Maguire**, "Frontis; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *RIBA journal*, vol. 98, no. 9, 1991 Sept., p. 6-7, 9, 11-12.
- Jean **Nuttall**, "The Sainsbury Wing opens; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Planning (Johannesburg)*, no. 117, 1991 Sept., p. 38-40. ..COL: Summaries
- Timothy **Ostler**, "Londres: la National Gallery a enfin son 'furuncle' [National Gallery extension]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Moniteur architecture AMC*, no. 24, 1991 Sept., p. 9.
- "Venturi a Trafalgar [Venturi at Trafalgar Square]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Casabella*, vol. 55, no. 582, 1991 Sept., p. 34-35.
- "On a higher plane; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Museums journal*, vol. 91, no. 10, 1991 Oct., p. 31-34.
- James S **Russell**, and Martin **Pawley**, "To mannerism born; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Architectural record*, vol. 179, no. 10, 1991 Oct., p. 72-79.
- Peter **Buchanan**, and others, "Museums-Erweiterungen [Museum extensions] (Sainsbury Wing, the extension to the National Gallery in London (Venturi Scott Brown & Associates), by Peter Buchanan, p. 1988-1997.)", *Bauwelt*, vol. 82, no. 37, 1991 Oct. 4, p. 1988-2015.
- Hans **Ibelings**, "Een overbelicht bijgebouw [An overexposed extension]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Archis*, no. 11, 1991 Nov., p. 33-37.
- Ken **Powell**, and others, "AD Profile 94. New museums (New museology, by Kenneth Powell, p. 6-7; Architecture as elemental shelter, the city as valid decon, by Robert Venturi and Denise Scott Brown, p. 8-13; Outside with the Venturis, by Sylvia Lavin, p. 14-15; The Sainsbury Wing at the National Gallery (Venturi Scott Brown & Associates), by Geoffrey Baker, p. 16-19.)", *Architectural design*, vol. 61, no. 11/12, 1991, p. 6-96.
- David **Brunt**, and Alan **Pepper**, "The National Gallery Sainsbury Wing; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Arup journal*, vol. 26, no. 4, 1991/1992 Winter, p. 20-23.
- Jack **Lang**, and others, "Special issue. Musee: temple et forum [Museums] (Harmony in the paradoxical - interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown [illustrates the Sainsbury Wing extension to the National Gallery, London], by Philippe Barriere, p. 104-109.)", *Architecture interieure cree*, no. 246, 1991/1992 Dec./Jan., p. 64-174.
- "Grocer's son's last word; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Blueprint*, no. 83, 1991/1992 Dec./Jan., p. 14.
- ◇ Colin **Amery**, *A celebration of art & architecture: the National Gallery Sainsbury Wing*, London : National Gallery, 1991.
- ◇ Michael **Wilson**, *A guide to the Sainsbury Wing at the National Gallery*, London : National Gallery Publications, 1991.

1992 / 6

- Peter **Davey**, and others, "Special issue. Museums and memory (Sainsbury Wing, National Gallery (Venturi Scott Brown & Associates), by Penny McGuire, p. 68-70.)", *Architectural review*, vol. 190, no. 1139, 1992 Jan., p. 18-70.
- Peter **Buchanan**, "Circostanze attenuanti: la nuova ala Sainsbury della National Gallery di Londra [Extenuated circumstance: Sainsbury Wing extension to London's National Gallery]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Spazio e societa*, vol. 15, no. 57, 1992 Jan./Mar., p. 78-89.
- David **Dillon**, "Context and craft: 1992 AIA Honor Awards", *Architecture (AIA)*, vol. 81, no. 3, 1992 Mar., p. 48-55.
- Mark **Linder**, and Guido Canella, "Venturi Scott Brown and Aldo Rossi (On Venturi Scott Brown & Associates' Sainsbury Wing, National Gallery, London, p. 10-41.)", *A&U*, no. 5 (260), 1992 May, p. 8-73.
- "Venturi staircase gets a revamp", *Building design*, no. 1082, 1992 May 29, p. 1.
- ⇒ Robert **Venturi**, "From invention to convention: conference: extension to the National Gallery in London; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Lotus*, no. 72, 1992, p. 70-89.

1995 / 2

- Daralice **Donkervoet Boles**, "A strained Sainsbury; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Progressive architecture*, vol. 76, no. 8, 1995 Aug., p. 76-81.
- Stanislaus **von Moos**, and others, "Special issue. Venturi Scott Brown & Associates: recent work (Academic happenings of the architect, by Denise Scott Brown, p. 13-14; Buildings 1985-1995 [including - Sainsbury Wing, National Gallery, London, p. 16-19.])", *Archithese*, vol. 25, no. 6, 1995 Nov./Dec., p. 5-63.

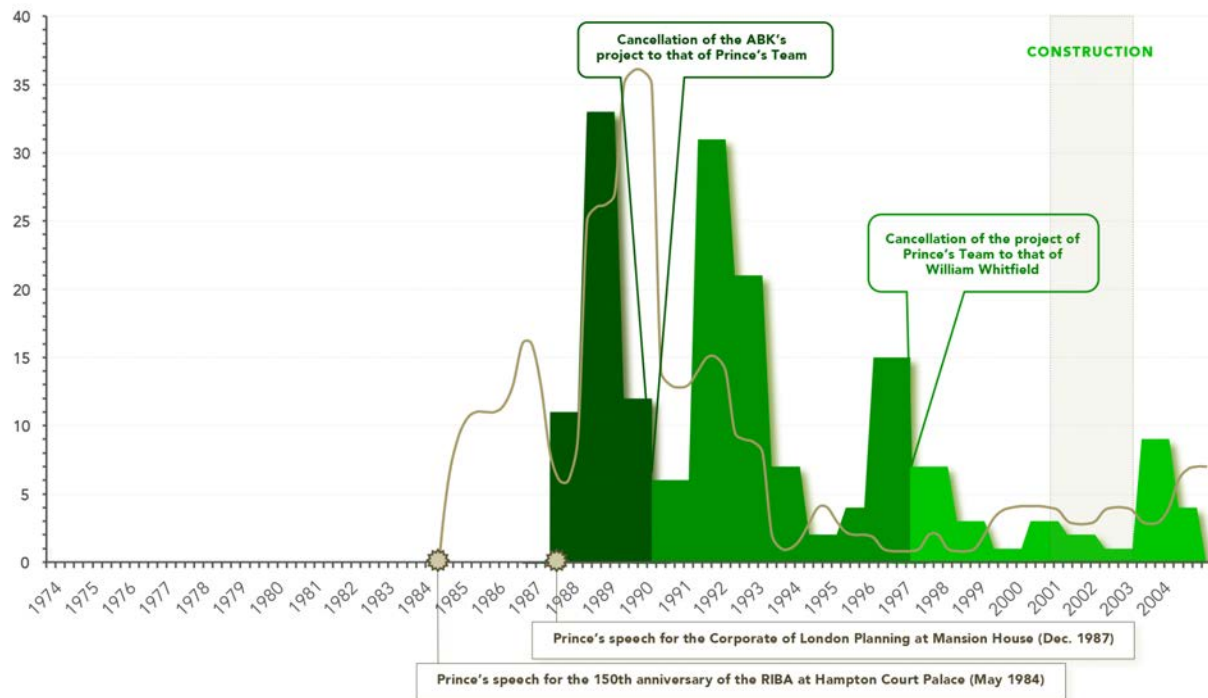
1997 / 1

- ⇒ Robert **Venturi** and others, "Venturi Scott Brown & Associates: 1990s works (Sainsbury Wing, National Gallery, London, p. 44-49.)", *SD*, no. 8 (395), 1997 Aug., p. 5-88.

2004 / 2

- ⇒ Ellis **Woodman**, "Long time coming (Interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown, back in the UK and eager to revisit their Sainsbury Wing for the National Gallery in London)", *Building design*, no. 1617, 2004 Mar. 19, p. 10.
- Kali **Tzortzi**, "Building and exhibition layout: Sainsbury Wing compared with Castelveccchio", *ARQ: architectural research quarterly*, vol. 8, no. 2, 2004 June, p. 128-140.

• **Chronobibliographie : Paternoster Square's redevelopment / (ARUP) + (Prince's TEAM) + (William Whitfield & Partners)**



1987 / II

- Martin Spring, "Architects battle for City prize", *Building*, vol. 252, no. 7488 (12), 1987 Mar. 20, p. 7.
- "The battle for Paternoster", *Architects' journal*, vol. 185, no. 12, 1987 Mar. 25, p. 11.
- "Paternoster Square (A shortlist of 8 firms has been drawn up for the appointment of an architect to prepare a master plan for Paternoster Square: Arata Isozaki & Associates, Arup Associates, Foster Associates, Kallmann McKinnell & Wood, MacCormac Jamieson & Prichard, James Stirling Michael Wilford & Associates, Richard Rogers Partnership, and Skidmore Owings & Merrill)", *Architect (RIBA)*, vol. 94, no. 5, 1987 May, p. 18.
- "Square row; Paternoster - the invisible plan (Arup Associates named as winners)", *Architects' journal*, vol. 186, no. 32, 1987 Aug. 12, p. 9, 10.
- ♦ Charles, HRH The Prince of Wales, speech for the Corporate of London Planning and Communication Committee's annual dinner at Mansion House (1st December 1987).
> <http://www.princeofwales.gov.uk/>
- Owen Luder, "Doing battle for business (On the history of controversy surrounding Paternoster Square and reactions to the Prince of Wales' speech)", *Building*, vol. 252, no. 7510 (34), 1987 Aug. 21 (?), p. 17.
- "Paternoster: the Prince gets veto", *Architects' journal*, vol. 186, no. 48, 1987 Dec. 2, p. 9.
- "A job for Hawksmoor", *Architects' journal*, vol. 186, no. 49, 1987 Dec. 9, p. 7-8.
- Mark Swenarton, "Responding to the Prince; The Paternoster story (On the history of controversy surrounding Paternoster Square and reactions to the Prince of Wales' speech)", *Building design*, no. 865, 1987 Dec. 11, p. 10.

- Alan **Short**, and others, "Fresh thoughts on St Paul's (Scheme by a young practice – Alan Short, Philip Meadowcroft, Jo Odgers and Peter Sharratt – on rebuilding the Paternoster Square site)", *Architects' journal*, vol. 186, no. 50/51, 1987 Dec. 16/23, p. 18-19.
- Ken **Powell**, "A Paternoster for the Prince (A master plan for the area by architect John Simpson)", *Country life*, vol. 181, no. 51, 1987 Dec. 17, p. 52-53.
- ◇ *Paternoster Square : urban design competition [report edited and designed by Richard Burdett and Mika Hadidian]*, [London] : [s.n.], 1987.

1988 / 33

- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Speech given at Mansion House", *APT bulletin*, vol. 20, no. 3, 1988, p. 3-8.
- ⇒ **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Discours prononcé par son altesse royale le Prince de Galles [Speech given by his Royal Highness The Prince of Wales]", *Archives d'architecture moderne*, no. 38, 1988, p. 2-11.
- Léon **Krier**, "Dieu sauve le prince [God save the prince]", *Archives d'architecture moderne*, no. 38, 1988, p. 12-21.
- Colin **Davies**, and others, "Special issue. Unbuilt London: Paternoster, Bracken, Stag, Shaftesbury (Discusses and illustrates schemes for: Paternoster Square – Skidmore Owings & Merrill, p. 21-23, Foster Associates, p. 24-26, Arata Isozaki & Associates, p. 27-29, James Stirling Michael Wilford & Associates, p. 30-31, MacCormac Jamieson Prichard & Wright, p. 32-35, Richard Rogers Partnership, p. 36-38.)", *Architectural review*, vol. 183, no. 1091, 1988 Jan., p. 14-64.
- Peter **Buchanan**, "Paternoster planning and the prince", *Architects' journal*, vol. 187, no. 3, 1988 Jan. 20, p. 26-29.
- "New master plan for Paternoster; Six at the gates of St Paul's; Architects: Arup Associates (While Arup Associates draw up a new master plan for Paternoster Square, an exhibition of the 'Salon des Refuses' is at the 9H Gallery)", *Building*, vol. 253, no. 7531 (4), 1988 Jan. 22, p. 9, 20.
- Ian **Latham**, "Also Wrens (The six unsuccessful entries in the Paternoster Square urban design competition are on display at the 9H Gallery)", *Building design*, no. 869, 1988 Jan. 22, p. 14-15.
- * *Battle of Paternoster Square* documentary film, 1988 February on BBC (product by Christopher **Martin**).
 > <http://genome.ch.bbc.co.uk/fbe9437a65ba46d2b729cc0a15867a4c>
- John **Outram**, "St Paul's: an architect's reflections", *Landscape (London)*, no. 5, 1988 Feb., p. 42-45.
- Stephen **Greenberg**, "Private view. Paternoster perspectives", *Architects' journal*, vol. 187, no. 7, 1988 Feb. 17, p. 85.
- Ian **Latham**, "Paternoster in camera", *Building design*, no. 874, 1988 Feb. 26, p. 2.
- Mark **Swenarton**, "Wren historian hits out at Paternoster 'inaccuracies' (Professor Kerry Downes has criticised the way Wren has been misused in the debate over the future of Paternoster Square)", *Building design*, no. 874, 1988 Feb. 26, p. 7.
- "Paternoster Square (A discussion between Léon Krier and Charles Jencks)", *Architectural design*, vol. 58, no. 1/2, 1988 Jan./Feb., p. vii-xiii.
- Deborah **Thorp**, "RTPI president slams Arup plan for Paternoster; Architects: Arup Associates", *Building design*, no. 876, 1988 Mar. 11, p. 6.
- Walter **Bor**, "The St Paul's precinct saga", *Planner*, vol. 74, no. 5, 1988 May, p. 26-28.
- Brian **Hatton**, "HRH vs architects at St Paul's", *Progressive architecture*, vol. 69, no. 6, 1988 June, p. 32-33.
- "Royal premiere: Paternoster II", *Architects' journal*, vol. 187, no. 24, 1988 June 15, p. 9.
- Gavin **Stamp**, "Wren's vision of St Paul's", *Architects' journal*, vol. 187, no. 24, 1988 June 15, p. 24-25.
- "Paternoster show (Rival proposals by Arup Associates and John Simpson on display in the Crypt of St Paul's)", *Building design*, no. 890, 1988 June 17, p. 1, 2.
- Martin **Spring**, "Scaled down plans for Paternoster Square; Architects: Arup Associates", *Building*, vol. 253, no. 7552 (25), 1988 June 17, p. 10.
- Ian **Martin**, "St Paul's: blinded by the spotlight", *Architects' journal*, vol. 187, no. 25, 1988 June 22, p. 17.
- Brian **Hatton**, "Schemes challenge Paternoster taboos", *Building design*, no. 892, 1988 July 1, p. 10.
- "Public design (Arup Associates' exhibition of their ideas for redeveloping the St Paul's Paternoster precinct is an attempt to involve the public in a major building project - report on conversation with Sir Philip Dowson and Peter Foggo of Arup's about the exhibition and the ideas on show)", *Architects' journal*, vol. 187, no. 27, 1988 July 6, p. 24-25.

- Stourley **Kracklite**, "Paternoster consensus?", *Building design*, no. 894, 1988 July 15, p. 2.
- Dan **Cruickshank**, "Faith in the orders (The current state of Britain's neo-Classical revival in the light of the opening of Quinlan Terry's Richmond Riverside, the exhibition of John Simpson's design for Paternoster Square, and a symposium at the Tate on New Classicism)", *Architects' journal*, vol. 187, no. 29, 1988 July 20, p. 24-29.
- Lucien **Steil**, and others, "AD Profile. Imitation & innovation (Paternoster Square redevelopment project, London –John Simpson & Partners, p. 78-80.)", *Architectural design*, vol. 58, no. 9/10, 1988 Sept./Oct., p. 1-81.
- "Taking consultation at a Gallup", *Architects' journal*, vol. 187, no. 42, 1988 Oct. 19, p. 13.
- "Paternoster Square rivals claim support (Rival schemes for the redevelopment of Paternoster Square by Arup Associates and John Simpson are both claimed to have won public backing. Simpson's scheme is on exhibition in the crypt of St Paul's, and Arups will exhibit their scheme in the same place next month)", *Building*, vol. 253, no. 7569 (42), 1988 Oct. 14, p. 7.
- Peter **Buchanan**, and others, "Special issue. Urban investigations", *Architectural review*, vol. 184, no. 1101, 1988 Nov., p. 30-97.
- Martin **Spring**, "Paternoster Square planners urge single ownership for scheme; Architects: Arup Associates", *Building*, vol. 253, no. 7575 (48), 1988 Nov. 25, p. 8.
- Martin **Spring**, "Ministering to St Pauls; Architects: Arup Associates, with MacCormac Jamieson Prichard & Wright, and Michael Hopkins & Partners", *Building*, vol. 253, no. 7575 (48), 1988 Nov. 25, p. 19-21.
- "All or nothing for Paternoster; Paternoster: Arup 'builds on tradition'; Appearances won't be deceptive; Architects: Arup Associates", *Architects' journal*, vol. 187, no. 47, 1988 Nov. 23, p. 9-10.
- Mark **Swenarton**, "Gloves off at Paternoster; Attention to detail in St Paul's proposal; Architects: Arup Associates", *Building design*, no. 912, 1988 Nov. 25, p. 1, 10.
- Richard **Rogers**, and others, "Special issue. Richard Rogers 1978-1988 (Paternoster Square - a strategy, p. 218-223)", *A&U*, no. 12 supplement, 1988 Dec., p. 8-312.

1989 / 12

- "Londres, tout change! [London, everything's changing] (Paternoster Square Arup Associates, p. 26-27.)", *Techniques & architecture*, no. 382, 1989 Feb./Mar., p. 20-27.
- Ken **Powell**, "London in the age of the Master Plan", *RIBA journal*, vol. 96, no. 3, 1989 Mar., p. 44-47.

➔ ABANDON DU PROGRAMME LAURÉAT ARUP POUR LE PROJET PRINCIER

- Adrian **Barrick**, "Developers are offered a stake in Paternoster site (Arup Associates role as masterplanners for the redevelopment has been thrown into question by the site owners' plans to sell part of its stake to a développeur)", *Building design*, no. 933, 1989 Apr. 21, p. 6.
- Robert **Holden**, "Reflecting hope and despair (Sir Philip Dowson's Kevin Lynch memorial lecture, 'A view from Paternoster Square)", *Building design*, no. 943, 1989 June 30, p. 11.
- "Arup go on offensive against pro-Prince opposition (Arup Associates are on the attack against developer Godfrey Bradman's plans to buy the Paternoster Square site and implement John Simpson's schème)", *Building*, vol. 254, no. 7615 (37), 1989 Sept. 15, p. 7.
- "Paternoster bids cut out Arup", *Architects' journal*, vol. 190, no. 12, 1989 Sept. 20, p. 9.
- "Arup's Paternoster masterplan in doubt (Grave doubts have been cast on the use of Arup Associates masterplan following the purchase of the majority of the site by UK developer Greycoat and US property company Park Tower Realty)", *Building design*, no. 960, 1989 Nov. 3, p. 80.
- "Prince's vision becomes reality (Terry Farrell has been drafted in by the new owners of Paternoster Square to turn John Simpson's Prince-favoured Classical vision of Britain's most sensitive site into a commercial reality)", *Architects' journal*, vol. 190, no. 19, 1989 Nov. 8, p. 9.
- Richard **Keown**, "Arup's plans axed as Paternoster goes neo-classical (Site to be developed along the neo-classical lines envisaged by John Simpson & Partners, with little or no reference to Arup Associates original masterplan)", *Building design*, no. 961, 1989 Nov. 10, p. 3.
- Martin **Spring**, "Prince's scheme picked for Paternoster (After a change of developer, John Simpson's scheme for Paternoster Square looks likely to go ahead, with Terry Farrell as project co-ordinator)", *Building*, vol. 254, no. 7623 (45), 1989 Nov. 10, p. 10.

- "Classicism and commerce; Architects: John Simpson & Partners, with Terry Farrell & Company", *Architects' journal*, vol. 190, no. 20, 1989 Nov. 15, p. 28-31.
- "Paternoster goes transatlantic (Thomas Beeby, dean of the architecture school at Yale, has emerged as the US designer who will partner John Simpson at Paternoster Square)", *Architects' journal*, vol. 190, no. 22, 1989 Nov. 29, p. 11.

1990 / 6

- Ziva Freiman, "Controversy: Paternoster Square", *Progressive architecture*, vol. 71, no. 3, 1990 Mar., p. 115-116.
- "The Paternoster redevelopment plan, City of London; Architects: Arup Associates", *Planning (Johannesburg)*, no. 108, 1990 Mar., p. 22-29.
- Ernest R Alexander, and others, "Special issue. Planning and urban design competitions (Urban design competitions: a British perspective - including the Paternoster Square and King's Cross redevelopments, by Joanna Eley, p. 132-141.)", *Journal of architectural & planning research*, vol. 7, no. 2, 1990 Summer, p. 91-180.
- "Classic additions to Paternoster posse (The roll-call of architects working up designs for the sensitive Paternoster Square site appears to be complete with the addition of Quinlan Terry and US Classicist Allan Greenberg)", *Architects' journal*, vol. 192, no. 17, 1990 Oct. 24, p. 10.
- Ken Powell, "That which endures (The designs for the new Paternoster Square in the City of London are awaited with keen interest, not least because of the reputation of 'progressive' Classicism of Demetri Porphyrios, a member of the architectural team working on the project and a devotee of the traditional city landscape)", *Country life*, vol. 184, no. 50, 1990 Dec. 13, p. 38-39.
- ◇ Andreas Papadakis & Harriet Watson, *New classicism : omnibus volume (foreword by Léon Krier)*, London : Academy Editions, 1990.

1991 / 31

- Adrian Barrick, "Paternoster hit by design rivals (The classical masterplan (Terry Farrell & Company) is on course to clash with redevelopment proposals for neighbouring buildings)", *Building design*, no. 1026, 1991 Mar. 15, p. 1, 32.
- Jeremy Melvin, "A sideways look at St Paul's", *Building design*, no. 1036, 1991 May 24, p. 7.
- Amanda Baillieu, "Paternoster Square unveiled at last", *Building design*, no. 1036, 1991 May 24, p. 1-2.
- Neal Morris, and Dan Cruickshank, "The unveiling of Paternoster", *Architects' journal*, vol. 193, no. 22, 1991 May 29, p. 10-11.
- Sandra MacPherson, and Martin Spring, "Paternoster 'just wallpaper', says planner", *Building*, vol. 256, no. 7699 (22), 1991 May 31, p. 11, 16-17.
- Paul Finch, "History vacuum", *Building design*, no. 1037, 1991 May 31, p. 14-15.
- "Owners in row over St Paul's sightlines (Rolfe Judd are trying to persuade masterplanner Terry Farrell to adopt a more sympathetic approach to the impact of proposed buildings on their site)", *Building design*, no. 1037, 1991 May 31, p. 1, 28.
- "Paternoster snare; Architects for alterations: Rolfe Judd (Proposed redevelopment that differs from the Terry Farrell & Company masterplan)", *Architects' journal*, vol. 193, no. 23, 1991 June 5, p. 11.
- "Monuments to mammon", *Architects' journal*, vol. 193, no. 23, 1991 June 5, p. 6-7.
- "Paternoster past master (Whitfield Partners' proposal for redevelopment of Juxon House facing the west front of St Paul's)", *Architects' journal*, vol. 193, no. 24, 1991 June 12, p. 7.
- Kester Rattenbury, "Paternoster viewpoint 'impossible'; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1039, 1991 June 14, p. 1, 48.
- Michael Manser, "My plan for Paternoster (Reviews the Paternoster exhibition and questions the medieval plan)", *Building design*, no. 1040, 1991 June 21, p. 2.
- "Georgians say best buildings 'got away'; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1040, 1991 June 21, p. 6.
- "RFAC attacks Paternoster 'Disneyland'", *Architects' journal*, vol. 193, no. 26, 1991 June 26, p. 10.
- "Paternoster is 'gravely disappointing' - RFAC", *Building design*, no. 1041, 1991 June 28, p. 5.
- Karen Salmon, "New scheme for London site; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Architecture (AIA)*, vol. 80, no. 7, 1991 July, p. 32.

- Martin **Pawley**, "Paternoster and Palumbo - a tale of two schemes (How the original Paternoster Square and Mansion House Square schemes were blocked)", *Building*, vol. 256, no. 7704 (27), 1991 July 5, p. 20.
- Adrian **Barrick**, "Paternoster development snagged on Temple Bar; St Paul's voices its concern (The City Corporation's insistence that the Temple Bar archway is included in the Paternoster Square scheme next to Saint Paul's is set to prove a major headache for the developers. Saint Paul's administrators are set to oppose the height and bulk of the Paternoster schème)", *Building design*, no. 1042, 1991 July 5, p. 5.
- Amanda **Baillieu**, "Tale of the Prince and Mr Simpson", *Building design*, no. 1042, 1991 July 5, p. 1, 32.
- "Paternoster alternative", *Building design*, no. 1044, 1991 July 19/26, p. 1.
- "Paternoster gets public support; Masterplanners: Terry Farrell & Company, and others", *Building design*, no. 1044, 1991 July 19/26, p. 5.
- "Paternoster site-owner objects", *Building design*, no. 1045, 1991 Aug. 2/9, p. 24.
- Abby **Bussell**, "Paternoster Square master plan unveiled (Masterplanners for the scheme - Thomas Beeby, Terry Farrell & Company and John Simpson & Partners)", *Progressive architecture*, vol. 72, no. 9, 1991 Sept., p. 23.
- Nicholas **Penny**, "Paternoster Square", *AA files*, no. 22, 1991 Autumn, p. 97.
- Adrian **Barrick**, "Paternoster hits first City hurdle; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1059, 1991 Nov. 29, p. 1-2.
- "Paterno-no (Report on a special meeting of the Corporation of London's planning and communications committee discussing the Paternoster Square schème)", *Architects' journal*, vol. 194, no. 23, 1991 Dec. 4, p. 6.
- Adrian **Barrick**, "Farrell plan is 'unacceptable'; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building*, vol. 256, no. 7724 (49), 1991 Dec. 6, p. 12.
- Amanda **Baillieu**, "Pressure to tone down Paternoster intensifies; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1060, 1991 Dec. 6, p. 5.
- Dan **Cruikshank**, and others, "Special issue. Capital ideas (Paternoster Square, by Richard Rogers Partnership, p. 40-41.)", *Architects' journal*, vol. 194, no. 24/25, 1991 Dec. 11/18, p. 22-67.
- Derek **Keene**, and others, "Past and future in the shadow of St Paul's (The design and setting of St Paul's: a continuing debate, by Derek Keene, p. 99-100; The making of Christopher Wren, by Michael Hunter, p. 101-116; The setting of St Paul's Cathedral in the twentieth century, by Robert Thorne, p. 117-128; Paternoster - post Holford, by Peter Murray, p. 129-139.)", *London journal*, vol. 16, no. 2, 1991, p. 99-139.
- ◇ **Paternoster Associates**, *Paternoster Square : the masterplan (Based on the exhibition held in Paternoster Square, June 1991; Masterplanners: Terry Farrell, Thomas Beeby, John Simpson & Partners. Design architects: Robert Adam, Paul Gibson, Allan Greenberg, Demetri Porphyrios, Quinlan Terry)*, London : Paternoster Associates, [1991].

1992 / 21

- J C **Moughtin**, "Urbanism in Britain", *Town planning review*, vol. 63, no. 1, 1992 Jan., p. 29-46.
- Tracy **Metz**, "Farrell and Krier plan a kinder, gentler England", *Architectural record*, vol. 180, no. 1, 1992 Jan., p. 21.
- "Changes ordered to Paternoster plans (Due to criticisms by the City of London Corporation)", *Building*, vol. 257, no. 7730 (5), 1992 Jan. 31, p. 10.
- Patrick **Hodgkinson**, "Paternoster Square: l'architettura come scarto della cultura [Paternoster Square: architecture as the rump of culture]", *Spazio e societa*, vol. 15, no. 57, 1992 Jan./Mar., p. 48-55.
- Amanda **Baillieu**, and Giles **Barrie**, "Paternoster bombshell (Michael Heseltine has called in the planning application for Paternoster Square)", *Building design*, no. 1069, 1992 Feb. 28, p. 1-2.
- "Heseltine demands Paternoster unity", *Building*, vol. 257, no. 7734 (9), 1992 Feb. 28, p. 7.
- Adrian **Barrick**, "Paternoster developer to withdraw plans", *Building*, vol. 257, no. 7740 (15), 1992 Apr. 10, p. 8.
- Giles **Barrie**, "Paternoster developers set to scale down scheme", *Building design*, no. 1075, 1992 Apr. 10, p. 3.
- "DOE retreats on Paternoster inquiry", *Building*, vol. 257, no. 7736 (11), 1992 Mar. 13, p. 12.
- Naomi **Stungo**, "Paternoster redesign unveiled; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building*, vol. 257, no. 7748 (23), 1992 June 5, p. 8.
- "Paternoster seeks an official nod", *Building*, vol. 257, no. 7750 (25), 1992 June 19, p. 12.

- Andreas **Papadakis**, and others, "AD Profile 97. Paternoster Square and the New Classical tradition (The history of St Paul's Cathedral and Paternoster Square, p. 8-11; The urban form of Paternoster Square, p. 12-15; Paternoster Square and St Paul's Cathedral, p. 16-25.)", *Architectural design*, vol. 62, no. 5/6, 1992 May/June, p. 6-96.
- Tim **Anstey**, "Urban guerrilla", *Building design*, no. 1086, 1992 June 26, p. 29.
- "High hopes for approval of Farrell's Paternoster Square II; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building*, vol. 257, no. 7755 (30), 1992 July 24, p. 8.
- "Paternoster revisions submitted; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1089, 1992 July 24/31, p. 3.
- "Paternoster planning challenged", *Building design*, no. 1095, 1992 Sept. 25, p. 3.
- "Paternoster countdown", *Building design*, no. 1097, 1992 Oct. 9, p. 32.
- "Revised Paternoster scheme crosses first planning hurdle", *Building*, vol. 257, no. 7766 (42), 1992 Oct. 16, p. 11.
- Giles **Barrie**, "Paternoster approved as RFAC calls for inquiry", *Building design*, no. 1098, 1992 Oct. 16, p. 3.
- "City approves Paternoster scheme", *Architects' journal*, vol. 196, no. 17, 1992 Oct. 28, p. 7.
- "Paternoster decision by Christmas", *Building design*, no. 1100, 1992 Oct. 30, p. 4.

1993 / 7

- "[Paternoster scheme]", *Building design*, no. 1113, 1993 Feb. 26, p. 4.
- "Classical design for Paternoster Square gets approval; Masterplanner: Terry Farrell & Company", *Building*, vol. 258, no. 7783 (9), 1993 Feb. 26, p. 10.
- ⇒ Oswyn **Murray**, and Demetri Porphyrios, "Special issue. Demetri Porphyrios: selected buildings & writings (Paternoster Square office building, London, 1991, p. 94-99.)", *Architectural monographs*, no. 25, 1993, p. 6-143.
- ⇒ Kenneth **Powell**, and Quinlan **Terry**, "Special issue. Quinlan Terry: selected works (Paternoster Square, London, 1991, p. 89.)", *Architectural monographs*, no. 27, 1993, p. 6-143.
- "Paternoster on the way; Paternoster finally gets go-ahead", *Building design*, no. 1108, 1993 Jan. 22, p. 1, 3.
- Richard **Economakis**, and others, "Special issue. Interventions in historic centres", *Architectural design*, vol. 63, supplement, 1993, p. 6-96.
- ◇ *Terry Farrell : urban design [edited by Andreas Papadakis]*, London : Academy Editions, 1993.

1994 / 2

- "Porphyrios start for Paternoster; Architects: Demetri Porphyrios", *Building design*, no. 1163, 1994 Mar. 11, p. 1.
- "Temple Bar will return to the City", *Architects' journal*, vol. 200, no. 16, 1994 Oct. 27, p. 7.

1995 / 4

- "DoE freezes revised Paternoster proposal", *Building design*, no. 1210, 1995 Mar. 3, p. 3.
- Amanda **Baillieu**, "St Paul's reads chapter and verse to Paternoster developer", *Architects' journal*, vol. 201, no. 7, 1995 Feb. 16, p. 7.
- James **Fisher**, "City urges rethink for neoclassic Paternoster; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1246, 1995 Dec. 15, p. 1.
- "Thumbs down from City for Prince's dream of Paternoster", *Architects' journal*, vol. 202, no. 24, 1995 Dec. 21, p. 11.

➔ *ABANDON DU PROGRAMME PRINCIER : LE DÉVELOPPEMENT EST CONFIE À WILLIAM WHIFIELD*

1996 / 15

- James **Fisher**, "Prince keen to sound out Paternoster architect; New masterplanner: Sir William Whitfield", *Building design*, no. 1251, 1996 Feb. 9, p. 5.
- Amanda **Baillieu**, "Whitfield says Paternoster scheme is 'inappropriate'", *Architects' journal*, vol. 203, no. 5, 1996 Feb. 8, p. 14.

- Elaine **Knutt**, "Prince to meet Paternoster architect (Sir William Whitfield likely to be summoned to discuss masterplan)", *Building*, vol. 261, no. 7927 (6), 1996 Feb. 9, p. 12.
- James **Fisher**, "New cat among the Paternoster pigeons; Architects: Damond Lock Grabowski & Partners", *Building design*, no. 1253, 1996 Feb. 23, p. 1.
- James **Fisher**, "Whitfield slims down shopping at Paternoster", *Building design*, no. 1260, 1996 Apr. 12, p. 4.
- Demetrios **Matheou**, "What's right for St Paul's (Sir William Whitfield, once Surveyor to the Fabric of the Cathedral, has been appointed to devise a masterplan for Paternoster Square)", *Architects' journal*, vol. 203, no. 17, 1996 May 2, p. 18-19.
- Kenneth **Powell**, "The curse of Paternoster Square (Every effort to produce a scheme for this prime City site seems to end in failure. So what has gone wrong, and what does the future hold?)", *Architects' journal*, vol. 203, no. 17, 1996 May 2, p. 22-24.
- Paul **Finch**, "Paternoster debate reminds us of what we are missing", *Architects' journal*, vol. 203, no. 19, 1996 May 16, p. 15.
- Paul **Finch**, "City forum debates the future of Paternoster Square", *Architects' journal*, vol. 203, no. 20, 1996 May 23, p. 11.
- Amanda **Baillieu**, "Developers consult prince over Paternoster Square; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Architects' journal*, vol. 204, no. 4, 1996 July 25, p. 9.
- Gavin **Stamp**, "Paternoster Square revisited (Nicholas Hawksmoor's 'piazza' plan for St Paul's Cathedral, combining the formal and picturesque, has lessons for changes now being planned)", *Architects' journal*, vol. 204, no. 5, 1996 Aug. 1, p. 20-21.
- "Architects named for Paternoster scheme; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Building*, vol. 261, no. 7946 [ie 7957] (37), 1996 Sept. 13, p. 12.
- James **Fisher**, "Whitfield set to submit Paternoster application; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Building design*, no. 1277, 1996 Sept. 13, p. 3.
- Amanda **Baillieu**, "Four chosen to work with Whitfield on Paternoster", *Architects' journal*, vol. 204, no. 9, 1996 Sept. 12, p. 7.
- Brian **Hanson**, "Reassessment at Paternoster (The Prince of Wales's intervention in the Paternoster Square competition has been partly overturned - and its final likely effects are far from clear)", *Architects' journal*, vol. 204, no. 15, 1996 Oct. 24, p. 26-27.

1997 / 7

- Francesco **Guerrera**, "Design row delays Paternoster project; Masterplanner: Sir William", Whitfield (Masterplanner Sir William Whitfield is in disagreement with Sir Michael Hopkins, whose firm is designing an office for part of the Paternoster site), *Building*, vol. 262, no. 7999 (28), 1997 July 18, p. 8.
- "Paternoster plans hit a new delay; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Building design*, no. 1316, 1997 July 25, p. 2.
- David **Taylor**, "Foster's streamlined tower is set for inquiry ... as City braces itself for Paternoster application", *Architects' journal*, vol. 206, no. 15, 1997 Oct. 23, p. 9.
- Martin **Spring**, "Paternoster goes before City planners", *Building*, vol. 262, no. 8016 (46), 1997 Nov. 21, p. 8.
- Isabel **Allen**, "Paternoster Square: third time lucky with Whitfield masterplan?", *Architects' journal*, vol. 206, no. 20, 1997 Nov. 27, p. 10-12.
- James **Fisher**, "Squaring up to a place in history; Masterplanners: Sir William Whitfield", *Building design*, no. 1331, 1997 Nov. 28, p. 6-7.
- Martin **Spring**, "Latest Paternoster plan finds favour; Masterplanner: Sir William Whitfield (Division of the latest masterplan for the 350 million pound redevelopment of Paternoster Square into six buildings could help make the project more viable)", *Building*, vol. 262, no. 8017 (47), 1997 Nov. 28, p. 12.

1998 / 3

- "Bovis and Stanhope tipped for Paternoster; Architects: Rolfe Judd", *Building*, vol. 263, no. 8022 (3), 1998 Jan. 16, p. 8.
- Adam **Mornement**, "Piece-meal approach at Paternoster; Architects: Whitfield Partners", *World architecture*, no. 64, 1998 Mar., p. 27.
- Edwin **Heathcote**, "Paternoster Square masterplan; Architects: Whitfield Partners", *Church building*, no. 52, 1998 July/Aug., p. 30-31.

1999 / 1

- "City eyes CPOs as Paternoster goes live", *Architects' journal*, vol. 209, no. 21, 1999 May 27, p. 18.

2000 / 3

- Robert **Booth**, "CABE attacks Paternoster plan (The Commission for Architecture and the Built Environment has reignited controversy over the Paternoster Square development by slamming the new design for the largest building –architects Eric Parry Architects with Sheppard Robson – saying it fails to fit in with the masterplan)", *Architects' journal*, vol. 212, no. 3, 2000 July 20, p. 4.
- "CABE: Parry squares the circle on Paternoster scheme (Despite redesigns for the largest building on the Paternoster Square site which have received approval from CABE, the architects, Eric Parry Architects, are afraid the new designs may not be accepted by the masterplanner, Sir William Whitfield, the developer and the Corporation of London)", *Architects' journal*, vol. 212, no. 8, 2000 Sept. 7, p. 5.
- "Parry puts final piece in Paternoster jigsaw (The largest building at Paternoster Square has finally won planning permission)", *Architects' journal*, vol. 212, no. 19, 2000 Nov. 23, p. 6-7.

➔ DÉBUT DE LA PHASE DE CONSTRUCTION

2001 / 2

- "The end of the affair; Masterplanners: Whitfield Partners", *RIBA journal*, vol. 108, no. 4, 2001 Apr., p. 13-16.
- ◇ Kenneth **Powell**, *New London architecture*, London : Merrell, 2001.

2002 / 1

- "Big picture; Sculptor: Thomas Heatherwick", *Blueprint*, no. 194, 2002 Apr., p. 14-15.

2003 / 9

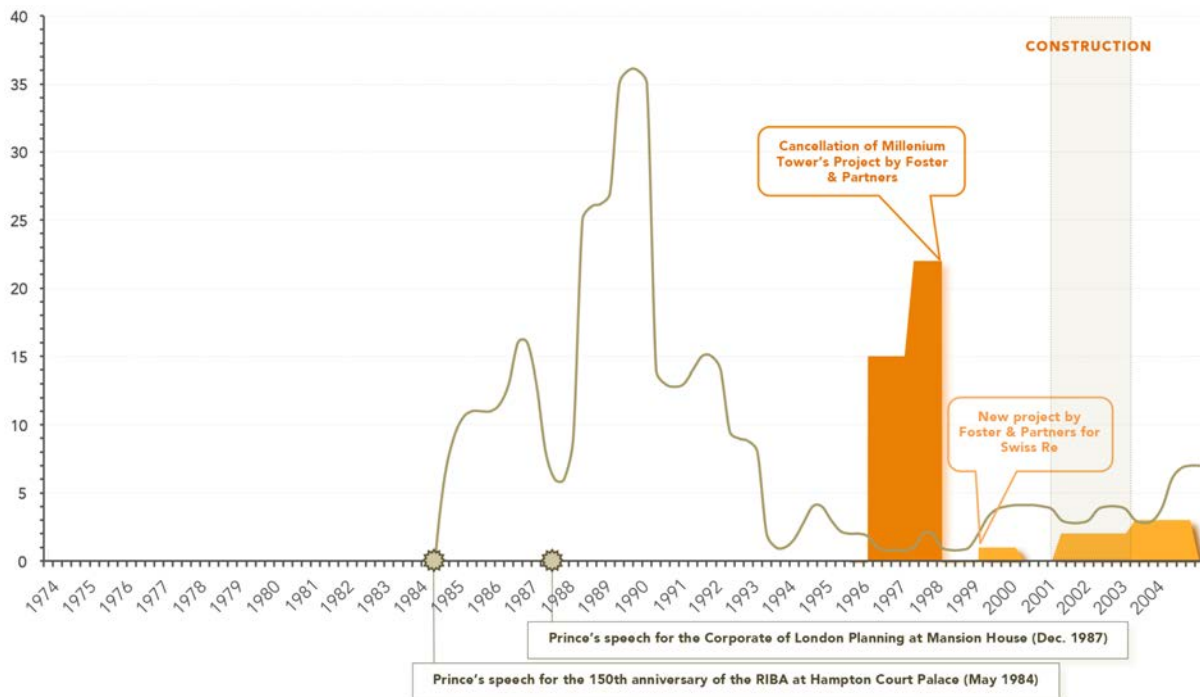
➔ LIVRAISON

- Robert **Adam**, "Life after Paternoster; Masterplanners: Whitfield Partners", *Building design*, no. 1581, 2003 May 30, p. 10.
- Gus **Alexander**, "Circling the square; Masterplanners: Whitfield Partners", *Building*, vol. 268, no. 8288 (24), 2003 June 20, p. 28-30.
- Richard **MacCormac** and Jeremy **Estop**, "Modern legacy: collecting the baggage of tradition", *Architecture today*, no. 141, 2003 Sept., p. 40-49.
- Kenneth **Powell**, "At our Whit's end", *Architects' journal*, vol. 218, no. 16, 2003 Oct. 30, p. 24-25.
- Kenneth **Powell** and others, "Squaring up; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Architects' journal*, vol. 218, no. 16, 2003 Oct. 30, p. 28-45.
- Thomas **Lane**, "Tales of Temple Bar", *Building*, vol. 268, no. 8312 (49), 2003 Dec. 12, p. 50-52.
- "What's the spec? St Martin's Court, Paternoster Square, City of London; Architects: Allies & Morrison, masterplanners: Whitfield Partners", *Building*, vol. 268, no. 8312 (49), 2003 Dec. 12, p. 55.
- ◇ Susan **Dawson**, *Cast in concrete : a guide to the design of precast concrete and reconstructed stone*, Leicester : Architectural Cladding Association, 2003.
- ◇ Nicola **Jackson**, *The story of Paternoster : a new square for London*, [London] : Wordsearch, [2003].

2004 / 4

- Christian **Brensing**, "Paternoster Square, London", *Bauwelt*, vol. 95, no. 4, 2004 Jan. 23, p. 2.
- John **Harris**, "The restoration of Temple Bar", *Construction History Society. Newsletter*, no. 68, 2004 Mar., p. 10-11.
- Jonathan **Foyle**, "History of building materials. 2. A rock in a hard place - the restorative use of stone", *Architects' journal*, vol. 220, no. 6, 2004 Aug. 12, p. 34-37.
- Ellis **Woodman**, "Temple of doom", *Building design*, no. 1651, 2004 Nov. 19, p. 8-9.

• **Chronobibliographie : Millenium Tower Project – City of London**
/ Swiss Re Building (Foster & Partners)



1996 / 15

- "City's towering ambition comes close to fulfilment; Architects Foster & Partners (Plans submitted for a 328 metre curved glass tower on the site of the Baltic Exchange)", *Architects' journal*, vol. 204, no. 2, 1996 July 11, p. 7.
- "Norm scales the heights; Architects: Foster & Partners", *Building design*, no. 1272, 1996 July 12, p. 1.
- Amanda Baillieu, "Baltic redevelopment 'should fund heritage' (English Heritage has suggested to developer Trafalgar House that the 'windfall profit' from developing the Baltic Exchange – architects Foster & Partners – should be given to securing the future of other listed buildings in the City)", *Architects' journal*, vol. 204, no. 4, 1996 July 25, p. 13.
- Jane Lewis, "Row flares over Baltic Exchange U-turn by EH; Architects: Foster & Partners (Disagreement over whether to restore the bomb damaged building formerly owned by the Baltic Exchange or build a new tower designed by Foster & Partners)", *Building design*, no. 1273, 1996 July 26, p. 3.
- "City planner gets the wind up", *Building design*, no. 1275, 1996 Aug. 23, p. 1.
- David Taylor, "Sir Norman reaches for the sky with City mega-structure; Foster tower goes on show; London in ferment over Foster's 'pencil in the sky'", *Architects' journal*, vol. 204, no. 9, 1996 Sept. 12, p. 7, 10, 12.
- Robert Bevan, "EH threat to Foster tower... Sir Norman keeps lifting you higher; Architects: Foster & Partners", *Building design*, no. 1277, 1996 Sept. 13, p. 1, 8.
- Elaine Knutt, and Giles Barrie, "Millennium Tower: East meets West on Foster skyscraper; Architects: Foster & Partners", *Building*, vol. 261, no. 7946 [ie 7957] (37), 1996 Sept. 13, p. 10.
- "RFAC lists reservations about Foster's Millennium Tower", *Architects' journal*, vol. 204, no. 10, 1996 Sept. 19, p. 15.

- Catherine **Slessor**, "Towering achievement; Architects: Foster & Partners", *Architectural review*, vol. 200, no. 1196, 1996 Oct., p. 10, 12.
- "Europe to get biggest tower yet; Architects: Foster & Partners", *Architectural record*, vol. 184, no. 11, 1996 Nov., p. 14.
- "Sempre piu in alto [The London Millennium Tower]; Architects: Foster & Partners", *Arca*, no. 109, 1996 Nov., p. 89.
- "Hoch hinauf: Europas hochster Turm soll in London gebaut werden [Europe's tallest tower planned for London]; Architects: Foster & Partners", *AIT*, no. 12 1996 Dec., p. 32.
- James **Fisher**, "'Mr London' demolishes Sir Norm's city tower; Architects: Foster & Partners", *Building design*, no. 1288, 1996 Dec. 6, p. 1.
- "Norm's tower shouldn't be built says Fawsley; Architects: Foster & Partners", *Building design*, no. 1289, 1996 Dec. 18, p. 1.

1997 / 22

- Amanda **Baillieu**, "London opinion turns against Foster's Millennium Tower... as Farrell gets ready to unveil 85-storey HK tower", *Architects' journal*, vol. 205, no. 2, 1997 Jan. 16, p. 9.
- Amanda **Baillieu**, and David **Taylor**, "EH London height policy study attacked as 'simplistic'; Foster Tower 'would enhance skyline', says developer ... but London planners think it is 'backward-looking'", *Architects' journal*, vol. 205, no. 3, 1997 Jan. 23, p. 9, 14.
- James **Fisher**, "Foster's tower 'would be an air traffic hazard' (Doubt as to EH's impartiality over height limits... as report damns Foster's City tower)", *Building design*, no. 1292, 1997 Jan. 24, p. 1, 4.
- James **Fisher**, and John **Lewis**, "View of St Paul's could thwart Foster footbridge ... while tower set to be called in by DoE", *Building design*, no. 1293, 1997 Jan. 31, p. 5.
- David **Taylor**, "Westminster council joins Millennium Tower critics; Architects: Foster & Partners", *Architects' journal*, vol. 205, no. 6, 1997 Feb. 13, p. 14.
- Clare **Melhuish**, "Castles in the air", *Building design*, no. 1295, 1997 Feb. 14, p. 17.
- Francesco **Guerrera**, "Developer racks up 10m pounds tower costs; Architects: Foster & Partners", *Building*, vol. 262, no. 7979 (8), 1997 Feb. 28, p. 11.
- "London Millennium Tower: what do people really think; Architects: Foster & Partners (Comments of some of the visitors to the exhibition at the RIBA on Foster's proposed tower)", *Building design*, no. 1297, 1997 Feb. 28, p. 8.
- Francesco **Guerrera**, "Planners frustrated over Foster tower; Architects: Foster & Partners", *Building*, vol. 262, no. 7980 (9), 1997 Mar. 7, p. 11.
- "Election freezes Foster's City tower", *Building design*, no. 1302, 1997 Apr. 4, p. 1.
- Francesco **Guerrera**, "Millennium Tower rejected; Architects: Foster & Partners", *Building*, vol. 262, no. 7987 (16), 1997 Apr. 25, p. 7.
- James **Fisher**, "Heights and views under scrutiny in the capital", *Building design*, no. 1306, 1997 May 2, p. 3.
- James **Fisher**, "Foster forced to chop down his city skyscraper", *Building design*, no. 1308, 1997 May 16, p. 1.
- "Planners seek meeting with Foster over tower", *Building design*, no. 1309, 1997 May 23, p. 3.
- "Scaled-down Foster tower will keep Millennium title... as City's current giant re-opens without NatWest name", *Architects' journal*, vol. 205, no. 20, 1997 May 22, p. 17.
- Penny **Lewis**, "High and mighty suits me; Architects: Foster & Partners", *Building design*, no. 1311, 1997 June 6, p. 2.
- David **Taylor**, "Kvaerner close to decision on Millennium Tower substitute; Architects: Foster & Partners", *Architects' journal*, vol. 206, no. 8, 1997 Sept. 4, p. 16.
- "Two revised options for Millennium Tower; Architects: Foster & Partners", *Building design*, no. 1319, 1997 Sept. 5, p. 5.
- "Taller Foster tower design may win by a nose", *Architects' journal*, vol. 206, no. 12, 1997 Oct. 2, p. 9.
- David **Taylor**, "Foster's streamlined tower is set for inquiry ... as City braces itself for Paternoster application", *Architects' journal*, vol. 206, no. 15, 1997 Oct. 23, p. 9.
- David **Taylor**, "Europe's tallest tower is felled before it's built; Architects: Foster & Partners", *Architects' journal*, vol. 206, no. 18, 1997 Nov. 13, p. 12.

- James **Fisher**, "Foster retained as Baltic sale brings down tower plans", *Building design*, no. 1329, 1997 Nov. 14, p. 4.
- ◊ Philip **Jodidio**, *Sir Norman Foster*, Koln ; London : Taschen, 1997.

➔ *ABANDON DU PREMIER DU PROJET : MILLENNIUM TOWER FOR LONDON / LE SITE EST VENDU À SWISS RE QUI PORTE UN NOUVEAU PROJET POUR SON SIÈGE*

1999 / 1

- Yoshio **Futagawa**, "Special issue. Norman Foster (Millennium Tower, London, p. 144-149.)", *GA document extra*, no. 12, 1999, p. 14-160.

2001 / 2

- Hannah **Baldock**, "Cool as a cucumber (As project director for the Swiss Re tower, Sara Fox has until 2004 to get the Foster & Partner's 'erotic gherkin' built)", *Building*, vol. 266, no. 8194 (29), 2001 July 20, p. 28-29.
- Alba **Cappellieri** and others, "La torre e la citta [The tower and the city] (Explores the impact of a new generation of skyscrapers on the shape of the city; The responsible skyscraper, by Norman **Foster**, p. 52-57 [describes the strategy for the Swiss Re tower being built in London]; How to design a tower, by Chris **Wise**, p. 58-59.)", *Domus*, no. 840, 2001 Sept., p. 34-101.

➔ *DÉBUT DE LA PHASE DE CONSTRUCTION*

2002 / 2

- David **Taylor**, "Foster's 'St Mary Axe' swings into view (The Swiss Re building - now rebranded as 30 St Mary Axe to emphasise its 'historic' site in the city of London - is approaching its halfway stage)", *Architects' journal*, vol. 215, no. 15, 2002 Apr. 18, p. 10.
- Andy **Pearson**, "London will never look the same again; Architects: Foster & Partners (Looks at how the Swiss Re tower at Saint Mary Axe, in the City of London, is progressing)", *Building*, vol. 267, no. 8260 (46), 2002 Nov. 22, p. 40-49.

2003 / 3

- Matthew **Kitson**, "Building analysis. Turning green: Swiss Re, 30 St Mary Axe, London; Architects: Foster & Partners", *Building services*, vol. 25, no. 6, 2003 June, p. 26-30.
- Andy **Pearson**, "Tower of Babble (As the Swiss Re tower – Foster & Partners – nears completion, the public is busy picking holes in the design and construction work)", *Building*, vol. 268, no. 8287 (23), 2003 June 13, p. 26-27.
- "Capping the tip of the gherkin; Architects: Foster & Partners (The 22 metre high dome at the top of the Swiss Re building is supplied by Austrian steelwork specialist Waagner Biro)", *Building*, vol. 268, no. 8277 (13), 2003 Apr. 4, p. 53.

➔ *LIVRAISON*

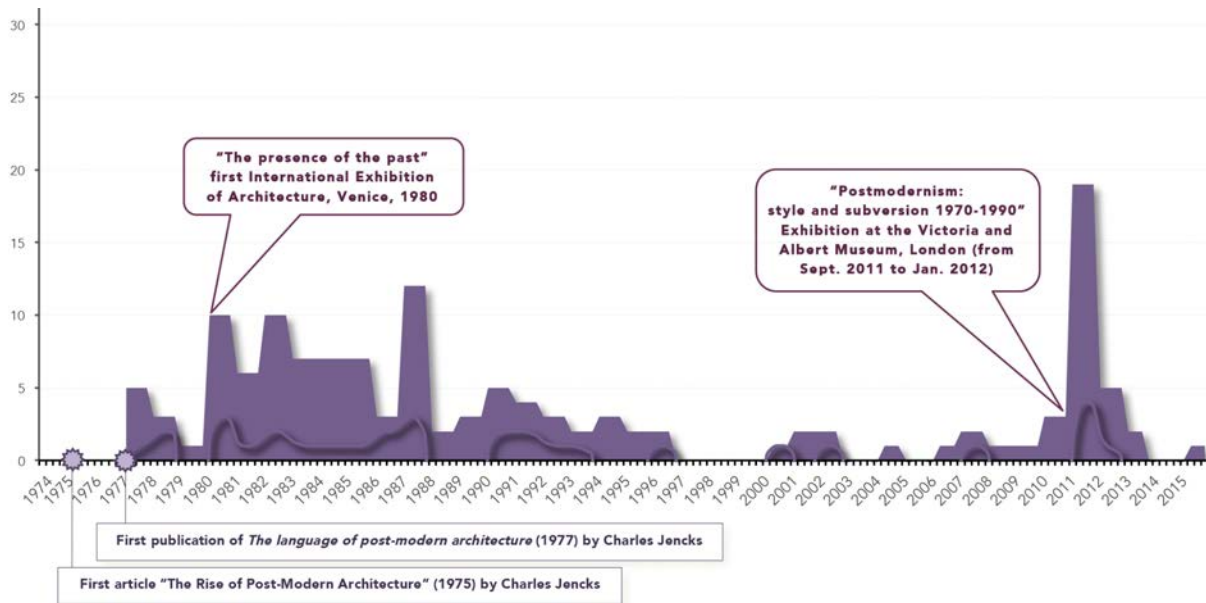
2004 / 3

- "Foster triumph (In this year's Stirling Prize for the Swiss Re building)", *RIBA journal*, vol. 111, no. 11, 2004 Nov., p. 11.
- Robert **Booth**, "Foster: bigger and better (Norman Foster in positive mood after his practice's Swiss Re building won the Stirling Prize)", *Building design*, no. 1647, 2004 Oct. 22, p. 2.
- Christian **Brensing** and others, "Office lives", *Architectural review*, vol. 215, no. 1287, 2004 May, p. 46-73, 80-85.

2005 / 1

- "Foster's Swiss Re is world's most admired building", *Building design*, no. 1702, 2005 Dec. 9, p. 3.

• **Chronobibliographie : Publications et débat sur le terme du « post-modernisme » dans la presse spécialisée anglo-saxonne**



1975 / 1

- ⇒ Charles Jencks, "The Rise of Post-Modern Architecture", *Architecture Association Quarterly*, October-December 1975, p. 3-14, or *Architecture-inner, Town Government* (Technische Hogeschool, Eindhoven), July 1975, p. 78-103.

1977 / 5

- Philip Johnson, "Reflections: on style and the International Style; on Post-Modernism; on architecture", *Oppositions*, no. 10, 1977 Fall, p. 15-19.
- John Maule McKean, "The end of the road: review of Charles Jencks' latest book, *The language of post-modern architecture*", *Building design*, no. 348, 1977 May 27, p. 22-23.
- Charles Moore and others, "Special issue. Post-modernism ... discussion, with Charles Jenck's book 'The language of Post-modern architecture' as a starting point", *Architectural design*, vol. 47, no. 4, 1977 Apr., p. 254-286.
- "Post-modern manifesto... discussion of Charles Jencks and his book *The language of post modern architecture*", *Architects' Journal*, vol. 165, no. 22, 1977 June 1, p. 1019.

◇ Charles Jencks, *The language of post-modern architecture*, London : Academy Editions, 1977.

1978 / 3

- Jeffrey M. Chusid, and others, "Special issue. Postmodernism", *Crit*, no. 4, 1978 Fall, p. 5-21.
- ⇒ Charles Jencks, "Late Modernism and Post-modernism", *Architectural design*, vol. 48, no. 11/12, 1978, p. 592-609.
- ⇒ Charles Jencks, "Post-Modernism (letter to the editor)", *Times Literary Supplement*, 1978 Dec, p. 1402.

1979 / 1

- Linda Groat, and David Canter, "Does Post-Modernism communicate? A study of meaning", *Progressive architecture*, vol. 60, no. 12, 1979 Dec., p. 84-87.

1980 / 10

➔ 1^{ère} BIENNALE D'ARCHITECTURE DE VENISE SUR LE THÈME : « LA PRÉSENCE DU PASSÉ »

- Richard Pommer, "Some architectural ideologies after the fall", *Art journal*, vol. 40, no. 1/2, 1980 Fall/Winter, p. 353-361.
- Irving Sandler, "Modernism, revisionism, pluralism and post-modernism", *Art journal*, vol. 40, no. 1/2, 1980 Fall/Winter, p. 345-347.
- Philip Drew, "Post Modern: the renewal of style in architecture", *Transition*, vol. 1, no. 3, 1980 Mar, p. 9-16.
- Robert A M Stern, "The doubles of Post-Modern", *Harvard architecture review*, vol. 1, 1980 Spring, p. 74-87.
- Jorge Silvetti, "On realism in architecture", *Harvard architecture review*, vol. 1, 1980 Spring, p. 10-31.
- Peter Davey, "Post Modern in Venice", *Architectural review*, vol. 168, no. 1003, 1980 Sep, p. 132-134.
- Neville Quarry, "First past the Post-Modernism; an exercise in metaphor", *Transition*, vol. 1, no. 4, 1980 Nov., p. 24-28.
- ⇒ Charles Jencks and others, "The presence of the past - architecture in the eighties. What future?", *Domus*, no. 610, 1980 Oct, p. 9-31.
- ⇒ Charles Jencks and others, "AD Profile: 28. Post-Modern Classicism: the new synthesis", *Architectural design*, vol. 50, no. 5/6, 1980, p. 1-145.
- ◇ Charles Jencks, *Post-Modern Classicism*, London : Academy Editions, 1980.
- ◇ *The presence of the past: the first International Exhibition of Architecture, the Corderia of the Arsenale*, London : Adademy Editions, 1980.

1981 / 6

- Ada Louise Huxtable, "The troubled state of modern architecture", *Architectural record*, vol. 169, no. 1, 1981 Jan, p. 72-79.
- Paolo Deganello, "Post-Modern boulevard - ideological crisis, a demand for the imaginary and a revision of productive processes", *Domus*, no. 614, 1981 Feb, p. 9-10.
- William Mark Pimlott, "The most misunderstood of movements in architecture, Mannerism, has a modern-day counterpart. It is not Post-Modernism, but rather, a new mannerism, which like Mannerism, is elusive and seen as a crisis. Is it?", *Fifth column*, vol. 2, no. 1, 1981 Fall, p. 20-25.
- "Moore is more and Stern words. Extracts from the talks given by Moore and Stern at the RIBA", *RIBA journal*, vol. 88, no. 11, 1981 Nov, p. 35-42.
- Vincent Scully, "Robert A M Stern - from Perspecta to Post-Modernism", *Architectural design*, vol. 51, no. 12, 1981, p. 98-99.
- ◇ Charles Jencks, *The language of post-modern architecture*, London : Academy Editions, 1981.

1982 / 10

- Walter Segal, "Post-Modern recession", *Architects' journal*, vol. 175, no. 7, 1982 Feb 17, p. 30-31.
- ⇒ Charles Jencks and others, "AD Profile: 39. Free-style classicism", *Architectural design*, vol. 52, no. 1/2, 1982, p. 1-120 (after p24).
- ⇒ Charles Jencks and others, "Presents of the past - revisiting the 1980 Venice Biennale", *Architectural design*, vol. 52, no. 1/2, 1982, p. 2-24.
- Peter Buchanan, "Contemporary de Chirico: precursor to Post-Modernism", *Architectural review*, vol. 172, no. 1025, 1982 Jul, p. 44-47.
- Robert Bruegmann, "Two Post-Modernist visions of urban design: Venturi and Scott Brown and Rob Krier", *Landscape*, vol. 26, no. 2, 1982, p. 31-37.
- Demetri Porphyrios, "AD Profile: 41. Classicism is not a style", *Architectural design*, vol. 52, no. 5/6, 1982, p. 1-129 (after p50).

- Colin Davies, "Post-Modernist as folk hero: last week Charles Jencks adopted Frank Lloyd Wright as a post-modern guru", *Building design*, no. 614, 1982 Oct 15, p. 2.
- Simon Marson, "Post Modernism: a return to tradition", *Architectural preservation*, vol. 1, no. 3, 1982 Autumn, p. 13-16.
- ◇ Paolo Portoghesi, *After modern architecture*, New York : Rizzoli, 1982.
- ◇ Charles Jencks, *Free-Style Classicism*, London : Architectural Design, 1982.

1983 / 7

- George Hargreaves, "Post Modernism looks beyond itself", *Landscape Architecture*, vol. 73, no. 4, 1983 July/Aug., p. 60-65.
- Julian Jacobs, "Modern, post modern or what? ", *Canadian architect*, vol. 28, no. 9, 1983 Sep, p. 21, 38.
- Deyan Sudjic, "High Jencks: profile of the self-styled pope of Post-Modernism", *Blueprint*, vol. 1, no. 2, 1983 Nov, p. 16-17.
- Joseph Rykwert, "How great is the debate? (Final lecture in the Great Debate series; against Post-Modernism, accepts some return to a more figurative architecture, but defines eclecticism and nostalgia in favour of an architecture to envelope and enhance industrial and post-industrial society)", *Royal Institute of British Architects. Transactions*, vol. 2, no. 2 (4), 1983, p. 18-31.
- Allen Robert Price, "Post Modernism: a new reunion of mind and senses? Man and action in the worlds of mind and senses", *Architects forum*, vol. 3, no. 1, 1983, p. 11-12.
- ⇒ Charles Jencks, "Post-Modern architecture: the true inheritor of Modernism", *Royal Institute of British Architects. Transactions*, no. 3, 1983, p. 26-41.
- ◇ Paolo Portoghesi, *Postmodern : the architecture of the postindustrial society*, New York : Rizzoli, 1983.

1984 / 7

- Hal Foster, "(Post) Modern polemics", *Perspecta*, no. 21, 1984, p. 144-153.
- Richard Carr, "A return to ornament in Post-Modern architecture", *Architect and builder*, vol. 35, no. 6, 1984 Jun, p. 8-11.
- Martin Pawley, "Economic foundations of Post-Modernism", *Architectural review*, vol. 176, no. 1050, 1984 Aug, p. 63.
- William J. R. Curtis, "Principle v pastiche: perspectives on some recent classicisms; and, Modern transformations of classicism", *Architectural review*, vol. 176, no. 1050, 1984 Aug, p. 10-21, 39-47.
- "Post-Modern classicism - the synthesis: an interview with Charles Jencks", *Architectural design*, vol. 54, no. 3/4, 1984, p. 61-63.
- Vyacheslav Leonidovich Glazychev, and others, "Postmodernism from the sociological point of view; The new eclecticism concept", *Architecture and society*, no. 2, 1984, p. 100-113.
- ◇ Charles Jencks, *The language of post-modern architecture*, London : Academy Editions, 1984.

1985 / 7

- Hannah Vowles, "Post-modern polemics", *Building design*, no. 742, 1985 Jun 7, p. 22-23.
- John Pastier, and others, "Special issue. Postmodernism: the uses of history", *Arts & Architecture*, vol. 4, no. 2, 1985 July, p. 49-89, 94-97.
- Marybeth McTeague, "Interpreting Modernism and Post-Modernism", *Architecture SA*, no. 7/8, 1985 July/Aug., p. 26-27.
- Karsten Harries, "Modernity's bad conscience", *AA Files*, no. 10, 1985, p. 53-60.
- Martin Spring, "Farrell's civic designs on Post-Modernism (Report of the lecture, 'Architecture and urbanism', by Terry Farrell at the RIBA)", *Building*, vol. 249, no. 7419 (45), 1985 Nov 8, p. 22.
- ⇒ Charles Jencks, "Translating past into present: post modern art and architecture", *Country life*, vol. 178, no. 4605, 1985 Nov 21, p. 1620-1623.
- ◇ Heinrich Klotz [ed.], *Postmodern visions: drawings, paintings and models by contemporary architects*, New York : Abbeville Press, 1985.
- ◇ Hal Foster [ed.], *Postmodern culture*, London : Pluto, 1985.

1986 / 3

- ⇒ Charles Jencks, and others, "Special issue. Charles Jencks", *A&U*, no. 1 supplement, 1986 Jan., p. 2-240.
- ◇ Stanley Trachtenberg [ed.], *The Postmodern moment : a handbook of contemporary innovation in the arts*, Westport, Conn. ; London : Greenwood, 1986.
- ◇ Charles Jencks, *What is post-modernism?*, London : Academy Editions, 1986.

1987 / 12

- Mandy Paul, "Post-Modernism: the management of architectural style", *Transition*, no. 21, 1987 Sept., p. 44-48.
- Geoffrey Blumenthal, "A clash of symbols", *Building design*, no. 854, 1987 Sept. 25, p. 16-17.
- Geoffrey Blumenthal, "The trouble with anthropomorphism", *Building design*, no. 853, 1987 Sept. 18, p. 18-19.
- Mark Swenarton, "Fighting talk (Report on symposium on Post-Modernism at the Clore Gallery)", *Building design*, no. 858, 1987 Oct. 23, p. 2.
- "Post-Modernism at the Tate: New trends in art and architecture (Report of an international symposium held at the Clore Gallery)", *Architectural design*, vol. 57, no. 11/12, 1987, p. II-III.
- Peter Fuller, and others, "Special issue. The Post-Modern object", *Art & design*, vol. 3, no. 3/4, 1987, p. 1-80.
- Geoffrey Blumenthal, "Signs of the times (In the first of two further articles on post-modernism, analyses the contribution of architect and writer Umberto Eco)", *Building design*, no. 861, 1987 Nov. 13, p. 20-21.
- ⇒ Charles Jencks, and others, "AD Profile: 65. Post-Modernism & discontinuity", *Architectural design*, vol. 57, no. 1/2, 1987, p. 1-80.
- John Summerson and others, "Special issue. Face to face (Includes: The sense of the modern - Sir John Summerson spoke to Martin Pawley about the Modern Movement and its aftermath in Britain [History and criticism]; Unprintable problems - Berthold Lubetkin and Gavin Stamp discussed the awfulness of Post-Modernism, high-tech architecture and much else [Contemporary architecture]; Editing and refinement - Peter Cook and Eric Parry talked about the uses and abuses of drawing in architecture, the evolution of contemporary drawing techniques and the recent preoccupation with architectural drawings as art [Architecture and drawing]; Un-painting by numbers - John Outram and sculptor Edward Allington discussed the classical association between art and architecture, the role of Classicism today and the prospects for a big business-aided reconciliation between art and architecture [Art and architecture])", *Architects' journal*, vol. 186, no. 50/51, 1987 Dec. 16/23, p. 27-58.
- ◇ Charles Jencks, *The language of post-modern architecture*, London : Academy Editions, 1987.
- ◇ Charles Jencks, *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, London : Academy Editions, 1987.
- ◇ Michael Collins, *Towards Post-Modernism: design since 1851*, London : British Museum Publications, 1987.

1988 / 2

- ◇ Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, London : Routledge, 1988.
- ◇ Heinrich Klotz, *The history of postmodern architecture*, Cambridge, Mass. ; London : MIT Press, 1988

1989 / 3

- ◇ Steven Connor, *Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary*, Oxford : Blackwell, 1989.
- ◇ Michael Collins and Andreas Papadakis, *Post-modern design*, London : Academy Editions, 1989.
- Steven C Bourassa, "Postmodernism in architecture and planning: what kind of style?", *Journal of architectural & planning research*, vol. 6, no. 4, 1989 Winter, p. 289-304.

1990 / 5

- Douglas Kellner, "Post-Modern art, architecture and sign culture: a critique of Jean Baudrillard", *Art & design*, vol. 6, no. 1/2, 1990 Jan./Feb., p. 20-23.
- Barry Goodchild, "Planning and the modern/postmodern debate", *Town planning review*, vol. 61, no. 2, 1990

Apr., p. 119-137.

- ⇒ Charles **Jencks**, and others, "AD Profile 88. Post-Modernism on trial", *Architectural design*, vol. 60, no. 11/12, 1990, p. 6-96.
- ◇ John **Roberts**, *Postmodernism, politics and art*, Manchester : Manchester University Press, 1990.
- ◇ David **Kolb**, *Postmodern sophistications: philosophy, architecture, and tradition*, Chicago ; London : University of Chicago Press, 1990.
- ◇ Charles **Jencks**, *The new moderns: from late to neo-modernism*, London : Academy Editions, 1990.

1991 / 4

- ⇒ Ken **Powell**, and Charles **Jencks**, "AD Profile 91. Post-Modern triumphs in London (Includes: Diversity vs direction, by Kenneth **Powell**, p. 7; Post-Modernism in London, by Charles **Jencks**, p. 8-13; Forging the Post-Modern canons - Charles **Jencks** talks to James **Stirling**, p. 14-15; 43 Canonic Post-Modern buildings, p. 16-45; Broadgate - the city in the city (Arup Associates, Skidmore Owings & Merrill), p. 46-47; National Gallery - Sainsbury Wing - Charles **Jencks** with Robert **Venturi** and David **Vaughan**, p. 48-57; Civil and worthy urbanism, p. 58-59; 33 Urbane Post-Modern buildings, p. 60-77; The carnival: grotesque and redeemable, p. 78-79; 25 Carnavalesque buildings, p. 80-93; map after p. 93.)", *Architectural design*, vol. 61, no. 5/6, 1991, p. 6-93.
- Paul **Finch**, "We're all po-mo now (An Academy Forum seminar and exhibition on post-modern buildings in London)", *Building design*, no. 1042, 1991 July 5, p. 8.
- ◇ Margaret A. **Rose**, *The post-modern and the post-industrial: a critical analysis*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- ◇ Charles **Jencks**, *The language of post-modern architecture* (6th rev. enl. ed.), London : Academy Editions, 1991.

1992 / 3

- Andreas **Papadakis**, and others, "Popular architecture", *Architectural design*, vol. 62, no. 3/4, 1992 Mar./Apr., p. xxv-xxxvi.
- ◇ Karl **Galinsky**, *Classical and modern interactions: postmodern architecture, multiculturalism, decline and other issues*, Austin : University of Texas Press, 1992.
- ◇ Charles **Jencks**, *The Post-Modern reader*, London : Academy Editions, 1992.

1993 / 2

- ◇ Magali **Sarfatti Larson**, *Behind the postmodern facade: architectural change in late twentieth-century America*, Berkeley, Calif. ; London : University of California Press, 1993.
- ◇ Charles **Jencks**, *Architecture today* (2nd ed.), London : Academy Editions, 1993.

1994 / 3

- Richard **Wilcock**, "Ism: Post-Modernism", *Archetype* (London), 1994 Mar., p. 44-45.
- Susannah **Hagan**, "The language of schizophrenia (Recent strands of architectural theory from Post-Modernism to Deconstruction have their origins in the context of a wider cultural language)", *Architectural review*, vol. 194, no. 1166, 1994 Apr., p. 68-69.
- ◇ Thomas **Doremus**, *Classical styles in modern architecture: from the colonnade to disjunctured space*, New York ; London : Van Nostrand Reinhold, 1994.

1995 / 2

- ◇ Richard **Appignanesi** [et al], *Postmodernism for beginners*, Cambridge : Icon, 1995.
- ◇ Hans **Bertens**, *The idea of the postmodern: a history*, London : Routledge, 1995.

1996 / 2

- ◇ Alex **Coles** and Richard **Bentley** [ed.], *Ex-cavating modernism*, [S.l.] : BACKless Books in association with Black Dog ; London : Art Books International [distributor], 1996.

- ◇ Charles **Jencks**, *What is post-modernism?*, London : Academy Editions, 1996.

2000 / 1

- ⇒ Charles **Jencks**, "Jencks's theory of evolution: an overview of twentieth-century architecture", *Architectural review*, vol. 208, no. 1241, 2000 July, p. 76-79.

2001 / 2

- Richard **Ingersoll**, and others, "Postmodernism is dead. Long live postmodernism (Includes: Postmodernism: 'are you now or have you ever been a postmodernist?', by Richard **Ingersoll**, p. 108-111; A bas postmodernism, of course: an essay by Robert **Venturi**, p. 154-157.)", *Architecture (New York)*, vol. 90, no. 5, 2001 May, p. 107-157.
- ◇ Stuart **Sim** [ed.], *The Routledge companion to postmodernism*, London : Routledge, 2001.

2002 / 2

- Robert **Campbell**, "Critique. Ready for the first Postmodern revival? Maybe a little nostalgia isn't so bad", *Architectural record*, vol. 190, no. 2, 2002 Feb., p. 53-54.
- ◇ Charles **Jencks**, *The new paradigm in architecture: the language of post-modernism* [7th ed.], New Haven ; London : Yale University Press, 2002.

2004 / 1

- ◇ Ingeborg **Flagge** and Romana **Schneider** [ed.], *Revision der Postmoderne = Post-modernism revisited (Published to accompany the exhibition "Post-modernism Revisited. In memoriam Heinrich Klotz", 30th October 2004 to 6th February 2005, organised by the Deutsches Architektur Museum)*, Hamburg : Junius, 2004.

2006 / 1

- Reinhold **Martin**, "Architecture's image problem: have we ever been postmodern?", *Grey room*, no. 22, 2006 Winter, p. 6-29.

2007 / 2

- Ellis **Woodman**, "The post man still delivers (Interview with Charles Jencks as his latest book on the subject of Post-Modernism is published)", *Building design*, no. 1765, 2007 Apr. 5, p. 16.
- ◇ Charles **Jencks**, *Critical modernism: where is post-modernism going?*, Chichester : Wiley, 2007.

2008 / 1

- ◇ Pablo **Bronstein**, *A guide to postmodern architecture in London*, London : Koenig Books, 2008.

2009 / 1

- Elie **Haddad**, "Charles Jencks and the historiography of post-modernism", *Journal of architecture*, vol. 14, no. 4, 2009 Aug., p. 493-510.

2010 / 3

- ◇ Mark **Crinson** and Claire **Zimmerman** [ed.], *Neo-avant-garde and postmodern: postwar architecture in Britain and beyond*, New Haven ; London : Yale University Press, 2010.
- ◇ Jorge **Otero-Pailos**, *Architecture's historical turn: phenomenology and the rise of the postmodern*, Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2010.
- ◇ Reinhold **Martin**, *Utopia's ghost : architecture and postmodernism, again*, Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2010.

2011 / 19

➔ *EXPOSITION « POST-MODERNISM: STYLE AND SUBVERSION 1970-1990 », LONDRES, V & A MUSEUM (24 sept. 2011 – 15 jan. 2012)*

- Martin **Filler**, "Seems like old times (Reassessment of the rise and fall of Postmodern architecture in the light of recent publications as well as exhibitions this September at the Victoria & Albert Museum in London and the National Academy of Design in New York)", *Architectural record*, vol. 199, no. 7, 2011 July, p. 33.
- Paul **Greenhalgh**, "The shadow of PM (As a major exhibition on post modernism opens at the V&A, considers whether it was the last style. Includes: Mix it up, by Terry **Farrell**, p. 30 [the architect writes about the continuing importance of the post modernism to him])", *RIBA journal*, vol. 118, no. 9, 2011 Sept., p. 29-30.
- David **Knight**, "The postmodern plan (Retrospectives on postmodernism are a reminder that its interest in the eclectic, the contradictory and the popular have much to say about how cities, and architects, might work. Includes: Signs of the times, p. 12-13 [review of an exhibition on Postmodernism at the Victoria & Albert Museum in London, running from 24 September 2011 until 15 January 2012])", *Architecture Today*, no. 221, 2011 Sept., p. 4-8, 12-13.
- Helen **Thomas** and Adam **Caruso**, "Signs of the time (Argues that like its subject matter, the V&A's new postmodernism show keeps everything on the surface. Exhibition runs until 15 January 2012)", *Building design*, no. 1983, 2011 Sept. 30, p. 20-21.
- ⇒ Charles **Jencks**, and others, "AD profile: 213. Radical post-modernism", *Architectural design*, vol. 81, no. 5, 2011 Sept./Oct., p. 5-135.
- Joseph **Rykwert**, "Postmodernism post-mortem (Reviews the exhibition at the Victoria & Albert Museum that runs until 15 January 2012)", *Architects' journal*, vol. 234, no. 10, 2011 Oct. 6, p. 40-43.
- Steve **Parnell**, "Postmodernism redux (Looks at the latest issue of Architectural Design journal [Sept/Oct, 2011] on the subject of Post-Modernism)", *Architects' journal*, vol. 234, no. 10, 2011 Oct. 6, p. 44-45.
- Lesley **Jackson**, "All things bright and beautiful (On the Post-Modernism exhibition at the Victoria & Albert Museum until January 15, 2012)", *Country life*, vol. 205, no. 42, 2011 Oct. 19, p. 106-107.
- "V&A gives post Modernism a proper airing", *RIBA journal*, vol. 118, no. 10, 2011 Oct., p. 13.
- ⇒ Charles **Jencks**, "Post-Modernism comes of age (Looks at what Post-Modernism means in terms of architecture. Argues that the movement is defined by complexity and is flourishing 'post-mortem'. This article is taken from the catalogue of an exhibition on Post-Modernism at the V&A, running from 24 September 2011 until 15 January 2012)", *Blueprint*, no. 307, 2011 Oct., p. 71-76.
- Terry **Farrell** and Colin **Fournier**, "Special issue. Post-modern: continuity in the work of Farrells: 1981-2011", *Architecture today*, no. 222, 2011 Oct., p. 2-23.
- Colin **Fournier**, "Reassessing Postmodernism (As a major exhibition opens at the V&A on the same subject, Charles Jencks has published an account of Postmodernism's historic and unfolding story. While the author includes many recent architectural projects, these later examples emerge as antithetical to the movement's original intent. Includes: Reassessing Postmodernism, by Colin **Fournier**, p. 112-117; Playing with Postmodernism, by Sam **Jacob**, p. 118-120.)", *Architectural review*, vol. 230, no. 1377, 2011 Nov., p. 112-121.
- Ole W. **Fischer**, "Afterimage: a comparative rereading of postmodernism", *Log*, no. 21, 2011 Winter, p. 107-118.
- Tanya **Harrod**, "Postmodernism, London and Rovereto (Reviews the exhibition at the Victoria & Albert Museum, running until January 15, 2012)", *Burlington magazine*, vol. 153, no. 1305, 2011 Dec., p. 834-835.
- Owen **Pritchard**, "Post modernism style and subversion (Reviews an exhibition at the Victoria & Albert Museum in London, running until 15 January)", *Blueprint*, no. 309, 2011 Dec., p. 75.
- William **Wiles**, "Postmodernism (On an exhibition at the Victoria & Albert Museum, running until January 15, 2012. The author argues that a rollercoaster ride through three decades of cynicism exposes the crassness of an era best left behind)", *Icon*, no. 102, 2011 Dec., p. 93.
- ◇ Charles **Jencks**, *The story of Post-Modernism: five decades of the ironic, iconic and critical in architecture*, Chichester : Wiley, 2011.
- ◇ Charles **Jencks** ; with Eva **Branscome** and Lea-Catherine **Szacka**, *The Post-modern reader*, Chichester : Wiley, 2011.
- ◇ Glen **Adamson** and Jane **Pavitt** [ed.], *Postmodernism: style and subversion, 1970-1990*, London : V&A Publications, 2011.

2012 / 5

- Murray **Fraser**, "Postmodernism: style and subversion 1970-1990 (Reviews an exhibition held at the Victoria and Albert Museum, London, from 24 September 2011 to 15 January 2012)", *Society of Architectural Historians. Journal*, vol. 71, no. 3, 2012 Sept., p. 410-411.
- Marshall **Brown** and Stephanie **Smith**, "Postmodernism", *Journal of architectural education*, vol. 66, no. 1, 2012 Oct., p. 21-32.
- ⇒ Charles **Jencks**, "Contextual counterpoint in architecture", *Log*, no. 24, 2012 Winter/Spring, p. 71-80.
- Tina Di **Carlo**, "Postmodern Modernism (On the exhibition 'Postmodernism: style and subversion 1970-1990' at the Victoria and Albert Museum until January 15, 2012. Argues that the exhibition 'undid itself', by trying to match the incongruities of post-modernism with its own incongruous choices and juxtapositions)", *Log*, no. 24, 2012 Winter/Spring, p. 81-85.
- Bryony **Roberts**, "Why there's no postmodernism 2 (Responds to Charles Jencks' essay in Log number 24)", *Log*, no. 26, 2012 Fall, p. 23-28.

2013 / 2

- Julia **Moszkowicz**, "Re-learning postmodernism in the history of graphic design: a (con)textual analysis of Design journal in the late 1960s", *Journal of design history*, vol. 26, no. 4, 2013, p. 381-400.
- ◇ Emmanuel **Petit**, *Irony: or, the self-critical opacity of postmodern architecture*, New Haven ; London : Yale University Press, 2013.

2015 / 1

- Andrew P. **Steen**, "Radical eclecticism and Post-Modern architecture (This article looks at Charles Jencks' theories of Post-Modernism in his seminal work 'The Language of Post-Modern Architecture', first published in 1977)", *Fabrications*, vol. 25, no. 1, 2015 Feb., p. 130-145.

**→ BIBLIOGRAPHIE DES SOURCES JOURNALISTIQUES
PAR CHAPITRE**

References of journalistic sources by chapter

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME / p. 27-77	359
1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près) / p. 79-123	363
2. COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL / p. 125-185	370
3. LE DÉNOUEMENT DE TROIS GRANDES AFFAIRES / p. 187-243	380



PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT L'AFFAIRE POST-MODERNE / p. 27-77

→ NEW BRUTALISM : la révolution avortée des jeunes gens en colère / p. 28-41

- Reyner **Banham**, "The New Brutalism", *Architectural Review*, no. 708, Dec. 1955, p. 356.
> <http://www.architectural-review.com/1955-december-the-new-brutalism-by-reyner-banham/8603840.article>
- Reyner **Banham**, "School at Hunstanton, Norfolk; Architects: A. & P. Smithson", *Architectural Review*, no. 116, September 1954, p. 153.
- "Building revisit. The Economist Building: 1. Modernism in the making; Architects (1964): Alison Smithson, and Peter Smithson", *Architects' journal*, vol. 192, no. 21, 1990 Nov. 21, p. 53-59.
- Theo **Crosby**, "The New Brutalism", *Architectural Design*, January 1955, p. 1.
- "Economist building, St James's, Westminster, London, SW1; Architects: Alison & Peter Smithson", *Architectural Design*, 1965 Feb., p. 63-86 / *Architectural Review*, 1965 Feb., p. 115-124 / *Architects' Journal*, 1964 Dec. 16, p. 1445-1462.
- Marilena **Kourniati**, « La rue dans la pensée architecturale moderne », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, n° 17, 1996.
> <http://ccrh.revues.org/2611>
- "Inspiration: The Economist Plaza; Architects (1959-64): Alison and Peter Smithson", *Building design*, no. 2025, 2012 Aug. 10, p. 12-15.
- P. **Manning** and B. **Wells**, "Economist building, St James's, Westminster, London, SW1; Architects: Alison & Peter Smithson", *Architects' Journal*, 1969 Sept. 3, p. 551-564.
- Eric de **Maré**, "'Et tu Brute?' letter to the editor", *Architectural Review*, no. 120, August 1956, p. 72.
- Eric de **Maré** (and L. M. Giertz and N. Ahrbom), "The New Empiricism: survey of developments in Swedish architectural theory, technique and education", *Architectural Review*, January 1948, p. 9-22.
- Steve **Parnell**, "Reputations: Alison and Peter Smithson", *Architectural Review*, January 30, 2012.
> <http://www.architectural-review.com/essays/alison-and-peter-smithson/8625631.article>
- Nikolaus **Peysner**, "Twentieth-Century Picturesque. An Answer to Basil Taylor's Broadcast", *Architectural Review*, no. 115, April 1954, p. 227-229.
- James M. **Richards**, "Europe Rebuilt: 1946-56; What Has Happened to the Modern Movement?", *Architectural Review*, vol. 121, March 1957, p. 159-176.
- "Small house projects in Hampstead, Highgate, North London and Soho; Architects: Alex. Gibson, Leonard Manasseh & Partners, & Alison & Peter Smithson", *Architectural Design*, Dec. 1953, p. 340-342.
> http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/OCTO_a.00029?journalCode=octo-.VNDO2UJ3szE
- Alison and Peter **Smithson**, "Cluster City: a New Shape for the Community", *Architectural Review*, no. 122, November 1957, p. 333-336.
- Alison and Peter **Smithson**, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry, "Conversation on Brutalism", *Zodiac* 4, 1959, p. 73-81.
- "Alison and Peter Smithson: gentle cultural accommodation", *Architecture d'Aujourd'hui*, no. 177, 1975 Jan./Feb., p. 4-13.
- "The New Empiricism: Sweden's Latest Style", *Architectural Review*, no. 101 (606), June 1947, p. 199-204.
- Anthony **Vidler**, "Another Brick in the Wall", *October* 136, 2011, p. 105-132.
- Anthony **Vidler**, "Troubles in Theory Part I: The State of the Art 1945-2000", *Architectural Review*, 2011.
> <http://www.architectural-review.com/essays/troubles-in-theory-part-i-the-state-of-the-art-1945-2000/8620015.article>

→ L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque / p. 42-58

- "2000 and one; an architectural odyssey: the manifesto of the 2000 Group led by Derrick Oxley", *London Architect*, 1972 Sept., p. 11-12.
- Ruth Adams, "The V&A, The Destruction of the Country House and the Creation of 'English Heritage'", *Museum & Society*, 11(1).
- Davies Colin and others, "Unbuilt London, Paternoster: Bracken: Stag", *Architectural Review*, vol. 183, no. 1091, 1988 January, p. 15.
- Ivor De Wolfe [alias Hugh de Cronin Hastings], "Italian Townscape", *Architectural Review*, no. 784, June, 1962.
- Ivor De Wolfe [alias Hubert de Cronin Hastings], Gordon Cullen, "Townscape: a plea for an English visual philosophy founded on the true rock of Sir Uvedale Price, followed by a Townscape casebook", *Architectural Review*, Dec. 1949, p. 354-374.
- "Inside story: the British Library at St Pancras", *Architecture Today*, no. 84, 1998 Jan., p. 22-31.
- Peter Larkham and David Adams, "The post-war reconstruction planning of London: a wider perspective", *Birmingham School of the Built Environment, Working Paper Series*, no. 8, 2011.
> <http://www.bcu.ac.uk/Download/Asset/d1a09f7e-2c75-4ef7-9ba2-ad9225bce867>
- Jacques Lucan, « Nécessités de la clôture ou la vision sédentaire de l'architecture » in *Matières, Cahier annuel de l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA)* du Département d'Architecture de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Année 3, 1999, p. 19-30.
- Derrick Oxley, "Architecture", *The Spectator*, 18 dec. 1971, p. 10.
> <http://archive.spectator.co.uk/article/18th-december-1971/10/architecture>
- Nikolaus Pevsner, "London County Council housing and the picturesque tradition", *Architectural Review*, July 1959, p. 21-35.
- Nikolaus Pevsner, "Picturesque", *Architectural Review*, vol. 115, no. 688, April 1954, p. 229.
- Nikolaus Pevsner, "The genesis of the picturesque: documentation of the early years of landscaping in England, from 1685, Sir William Temple, to 1728, Batty Langley", *Architectural Review*, 1944 Nov., p. 139-146.
- Nikolaus Pevsner, "The picturesque in architecture", *RIBA Journal*, 1947 Dec., p. 55-61.
- Nikolaus Pevsner, "Twentieth-Century Picturesque. An Answer to Basil Taylor's Broadcast", *Architectural Review*, vol. 115, no. 688, April 1954, p. 227-229.
- Frédéric Pousin, « Du townscape au "paysage urbain", circulation d'un modèle rhétorique mobilisateur », *Strates*, 2007.
> <http://strates.revues.org/5003>
- "Reconstruction in the City of London", *Architects Journal*, 1947 May 22, p. 425-441.
- Albert E. Richardson, "The Visual Arts" in Ernest Barker, *The Character of England*, Oxford: Clarendon Press, 1947, p. 367-88.
- "The hindsight saga: Derrick Oxley, backwards looking ideas are more popular with the lay than the architectural establishment", *Building Design*, no. 128, 1972 Nov. 24, p. 6.
- William Whyte, "The Englishness of English Architecture: Modernism and the Making of a National International Style, 1927-1957", *The Journal of British Studies*, vol. 48, issue 02, April 2009, p. 441-465.
- Gaynor Williams, "The thirty-years campaign", *Architects' Journal*, vol. 196, no. 16, 1992 Oct. 21, p. 23-24.

→ 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme / p. 59-77

- "A mirror to architecture today", *RIBA Journal*, vol. 80, no. 12, 1973 Dec., p. 598-602.
- M. Ash, "Planners and ecologists", *Town & Country Planning*, 1972 Apr., p. 219-212.
- Reyner Banham, "A Home is not a House", *Art in America*, no. 2, April, 1965.
- D. F. Batten, "Environmental impact of buildings", *Building Forum*, vol. 6, no. 1, 1974 Jan., p. 17-23.
- "Barbican built; Architects: Chamberlin, Powell & Bon", *Architectural Review*, vol. 154, no. 918, 1973 Aug., p. 66-90.

- "Barbican Centre: a miraculous conception; Architects: Chamberlin Powell & Bon", *Architects' Journal*, vol. 174, no. 40, 1981 Oct 7, p. 672-675.
- Roger **Barnard**, "The architecture crisis", *RIBA Journal*, vol. 80, no. 10, 1973 Oct., p. 466-468.
- Lewis **Blackwell**, "Demolition likely for Ronan Point: Newham urged to demolish jinxed block", *Building design*, no. 709, 1984 Oct 5, p. 1.
- "Builders must pay", *Building design*, no. 477, 1980 Jan. 4, p. 1.
- "Can the public and the architect ever get together? [Review of Malcolm MacEwen's Crisis in architecture]", *House & Garden*, vol. 29, no. 5 (290), 1974 June, p. 65.
- Michael **Cassidy**, "Crisis in architecture. Review of Malcolm MacEwen's book", *Building*, vol. 226, no. 6829 (17), 1974 Apr. 26, p. 103.
- G. A. **Christie**, "Concern for the environment: its impact on construction", *Architectural Record*, vol. 151, no. 7, 1972 June, p. 60.
- Marcel **Clerget**, « L'Urbanisme, Étude historiques, géographique et économique », *Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie*, 20, 1910, p. 213-231.
- "Conclusions and recommendation of the Tribunal, Ministry of Housing and Local Government, which has inquired into the collapse of the Ronan Point flats at Canning Town, London", *Architects' Journal*, 1968 Nov., p. 13, p. 1111-1113.
- Linda **Daniels**, "The crisis in architecture: press reactions to MacEwen", *RIBA Journal*, vol. 81, no. 6, 1974 June, p. 4-5.
- "Designing for survival", *Architectural Design*, 1972 July, p. 413-427, 432-445.
- Kenneth **Frampton**, "Industrialisation and the crisis in architecture", *Oppositions*, no. 1, 1973 Sept., p. 57-82.
- Robert **Geddes**, "The nature of the built environment", *Progressive Architecture*, vol. 55, no. 6, 1974 June, p. 72-81.
- R. **Guthrie**, "RIBA evidence to the Skeffington Committee", *RIBA Journal*, 1968 Sept., p. 402.
- "Proposed Barbican Arts Centre; Architects: Chamberlin, Powell & Bon", *Architects' Journal*, 1968 May 29, p. 1237-1244.
- Christopher **de Bellaigue**, "The Sick Man of Europe", *New York Review of Books*, 48:11, 2001.
- B. **Commoner**, "Alternative approaches to the environmental crisis", *RIBA Journal*, vol. 79, no. 10, 1972 Oct., p. 423-429.
- Bill **Howell**, John **Carter**, Alan **Meikle**, Colin **Ward** and David **Keate**, "Crisis in architecture. Summary and discussion of Malcolm MacEwen's book", *Architects' Journal*, vol. 159, no. 17, 1974 Apr. 24, p. 885-890.
- Daniel **Jakopovich**, "Roots of Neoliberalism: Factors Behind the 'Thatcherite' Revolution", *Ekonomija/Economics*, vol.17, no. 2, 2011, p. 429-444.
- "MacEwen's crisis in architecture: the times have changed", *RIBA Journal*, vol. 82, no. 4, 1975 Apr., p. 3-4.
- Jackie **Marsh**, "Crisis in architecture", *Surveyor*, vol. 143, no. 4275, 1974 May 17, p. 15.
- John Maule **McKean**, "Picking up the pieces", *RIBA Journal*, vol. 81, no. 4, 1974 Apr., p. 1-3.
- Ian **Nairn** and Thomas **Gardner**, "A reaction to the MacEwen report (Crisis in architecture): Ian Nairn pleads for visual literacy as environmental education", *BEE*, no. 37, 1974 May, p. 22.
- J. **Nuttall**, "Technology for what?", *Architectural Design*, 1972 May, p. 317-318.
- Maire **O'Donnell**, "Professional confessional at RIBA [Meeting to debate issues raised in Crisis in architecture by Malcolm MacEwen]", *Built Environment*, vol. 3, no. 12, 1974 Dec., p. 601.
- "People and planning: summary of the RIBA memorandum on the Skeffington Report", *RIBA Journal*, 1970 Jan., p. 36-37.
- Fred **Pooley**, "Pooley on architecture", *Architects' Journal*, vol. 158, no. 45, 1973 Nov. 7, p. 1082-1084.
- "Pooley points RIBA in a new direction", *Surveyor*, vol. 142, no. 4247, 1973 Nov. 2, p. 9, 13.
- Kenneth **Powell**, "Pioneering urbanism", *Architects' Journal*, vol. 209, no. 9, 1999 Mar. 4, p. 24-25.
- Bruno **Marchand**, « The view from the road, Le paysage de bord de route à l'âge du chaos » in *Matières, Cahier annuel de l'Institut de Théorie et d'Histoire de l'Architecture (ITHA)* du Département d'Architecture de l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Année 3, 1999, p. 7-18.
- "Man-Made America", special issue of *Architectural Review*, no. 648, 1950.
- M. **Merchant**, "The start of the eco-revolution?", *Architects' Journal*, vol. 157, no. 14, 1973 Apr. 4, p. 794.

- Lewis Mumford and Benton MacKaye, "Townless Highways for the Motorist. A proposal for the Automobile Age", *Harper's Monthly*, no. 73, 1931.
- A. Ravetz, "Architecture and the ecological crisis: a view from social science" ; P. Rogers, "Architecture and ecology: ecology and the environmental crisis" ; H. W. F. Francis, "Ecology, community, medicine and the built environment" ; *Yorkshire Architect*, no. 29, 1973 Mar./Apr.
- A. Ravetz, "In search of an ideology", *RIBA Journal*, vol. 80, no. 5, 1973 May, p. 210-211.
- "RIBA Conference looks at the environmental crisis: Designing for survival", *Building*, vol. 223, no. 6740, 1972 July 28, p. 47-51, 76.
- James Maudes Richards, "Retrospect", *Architectural Review*, 1971 February, p. 69-72.
- James Maudes Richards, "The Hollow Victory: 1932-72", *RIBA Journal*, 1972 May, p. 132-76.
- J. Roberts, "Designing for survival: Toward an ecology of movement", *RIBA Journal*, 1972 June, p. 237-244.
- "Ronan Point-block disaster: part collapse of a 22-storey block of flats at Newham, London", *Architects' Journal*, 1968 May 22, p. 1125-1127.
- "Ronan Point evacuated", *Building design*, no. 688, 1984 May 4, p. 4.
- "Special issue. RIBA Conference, University of Lancaster, 19-22 July, 1972; Designing for Survival", *RIBA Journal*, vol. 79, no. 9, 1972 Sept.
- Randolp Starn, « Métamorphose d'une notion » in « La notion de crise », *Communications*, 25, 1976, p. 9-18.
> http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/comm_0588-8018_1976_num_25_1
- "Taylor Woodrow to foot bill for Ronan Point", *Architects' journal*, vol. 171, no. 2, 1980 Jan. 9, p. 73.
- Alan Thompson, "Government expert admits virtues of tower demolition", *Building design*, no. 728, 1985 Mar 1, p. 4.
- Alan Thompson, "Ronan Point demolition vote", *Building design*, no. 716, 1984 Nov 23, p. 6.
- "Traffic Report's Proposals for Meeting Motor Age Threat to 'Wreck Our Towns'", *The Times*, 1963 (11-28), p. 16.
- M. Urbahn, "The environmental responsibility of the architect", *Architectural Record*, 1972 Feb., p. 111-112.



1. LE POSTMODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près) / p. 79-123

→ GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham / p. 80-94

- "AD Profiles: 10. Post-modern history: the new final chapter to the revised edition of Charles Jencks' book, 'The Language of Post-Modern Architecture', and 5 Post-modern architects", *Architectural design*, vol. 48, no. 1, 1978 Jan., p. 11-58.
- Diana Agrest, "Design versus Non-Design", *Oppositions* 6, Fall 1976, p. 45-68.
- Diana Agrest and Mario Gandelsonas, "Semiotics and Architecture: Ideological Consumption or Theoretical Work", *Oppositions* 1, 1973 Sept., p. 95-96.
- Reyner Banham, "The Writing on the Walls", *Times Literary Supplement*, 1978, no. 3998, p. 1337.
- Reyner Banham, "Two by Jencks: The Tough Life of the *Enfant Terrible*", *AIA Journal*, 1980 Dec., p. 50-51.
- Roland Barthes, « Rhétorique de l'image » et « Éléments de sémiologie » in *Communications* 4, 1964.
- Katherine G. Bristol, "The Pruitt-Igoe Myth", *Journal of Architectural Education* (Association of Collegiate Schools of Architecture), 44 (3), 1991 May, p. 163-171.
> <http://www.pruitt-igoe.com/temp/1991-bristol-pruitt-igoemyth.pdf>
- Geoffrey Broadbent, "A plain man's guide to the theory of signs in architecture – a considered discussion of semiotic", *Architectural Design*, vol. 47, no. 7-8, 1977, p. 474-482 ; also : *Theorizing a New Agenda for Architecture, an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, edited by Kate Nesbitt (Princeton Architectural Press, 1996).
- Helen Castle, "A critical contribution: Charles Jencks and AD, 1977-2000", *Architectural Design*, vol. 70, no. 6, 2000 Dec., p. 98-102.
- Andrea O Dean, "Mr Johnson's hidden jewel of a museum: 1964 new wing for pre-Columbian art at Dumbarton Oaks", *AIA Journal*, vol. 69, no. 5, 1980 May, p. 52-57.
- Keith Eggener, *American Architectural History: A Contemporary Reader*, London and New York : Routledge, 2004.
- Paul Finch, "Andreas Papadakis 1938-2008", *Architectural review*, vol. 224, no. 1337, 2008 July, p. 31.
- Elie Haddad, "Charles Jencks and the historiography of Post-Modernism", *The Journal of Architecture*, 2009, 14: 4, p. 493-510.
- Irving Howe, "Mass Society and Postmodern Fiction", *Partisan Review*, vol. 26, no. 3, 1959.
- Joseph Hudnut, "'The post-modern house': studies of design, 'space' and technology", *Architectural Record*, 1945 May, p. 70-90.
- "If we're feeling tomorrow like they feel today: destruction by public authority of Pruitt-Igoe housing scheme in St. Louis, Missouri", *Architects' Journal*, vol. 156, no. 30, 1972 July 26, p. 180.
- Charles Jencks, "Jencks's theory of evolution: an overview of twentieth-century architecture", *Architectural review*, vol. 208, no. 1241, 2000 July, p. 76-79.
- Charles Jencks, "Post-Modernism", letter to the editor, *Times Literary Supplement*, 1978 Dec, p. 1402.
- Charles Jencks, "The Rise of Post-Modern Architecture", *Architecture Association Quarterly*, vol. 7, no. 4, October-December 1975, p. 3-14, or *Architecture-inner, Town Government* (Technische Hogeschool, Eindhoven), July 1975, p. 78-103.
- "Learning by doing: Geoffrey Broadbent at the RIBA", *RIBA journal*, vol. 87, no. 6, 1980 Jun, p. 49-50.
- Harry Levin, "What Was Modernism?", *Massachusetts Review*, vol. 1, no. 4, 1960 August.
- Charles Moore and others, "Special issue. Post-modernism ... discussion, with Charles Jenck's book 'The language of Post-modern architecture' as a starting point", *Architectural Design*, vol. 47, no. 4, 1977 Apr., p. 254-286.

- Nikolaus Pevsner, "Architecture in our time... the anti-pioneers", *The Listener*, 1966 Dec. 29 and 1967 Jan. 5 ; *Architects' Journal*, 1967 Feb. 1, p. 279-280.
- James Matthew Thompson, "Post-Modernism", *The Hibbert Journal*, vol. XII, no. 4, 1914 July, p. 733.

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112

- Chris Abel, and others, "Special issue. Die Supermaschine [The supermachine]", *Archithese*, vol. 17, no. 6, 1987 Nov./Dec., p. 10-62.
- Robert Adam and others, "Revive into style: the search for a new tradition. The new direction of British architecture - reviving past architectural styles", *Architects' Journal*, vol. 178, no. 46, 1983 Nov 16, p. 60-90.
- Robert Adam, "Shaping up: Terry Farrell at Vauxhall Cross; Architects: Terry Farrell & Company", *Architecture today*, no. 38, 1993 May, p. 24-26, 29-30.
- Hugh Aldersey-Williams, "Americans in London Docklands; Architects: Cesar Pelli, Kohn Pedersen Fox Associates, and Skidmore Owings & Merrill", *Progressive architecture*, vol. 69, no. 6, 1988 June, p. 27-29.
- Hugh Aldersey-Williams, "Exhibition report: New architecture: Foster, Rogers, Stirling", *Architectural record*, vol. 175, no. 3, 1987 Mar., p. 73, 77.
- "A flash of brilliance: the new county hall for Northamptonshire; Architects: Jeremy & Fenella Dixon & Jones Edward", *Design*, no. 301, 1974 January, p. 56-61.
- Bob Allies, "Fresh angles: 24 houses and 20 flats in St Mark's Road, Kensington", *Building Design*, no. 448, 1979 June 1, p. 18-19.
- Colin Amery, "Racing ahead: Henley Royal Regatta headquarters; Architects: Terry Farrell Partnership", *Architectural Record*, vol. 174, no. 13 (11), 1986 November, p. 118-123.
- Clive Aslet, "Will the bell toll for Lloyd's?", *Country life*, vol. 165, no. 4255, 1979 Jan. 25, p. 231-233.
- Martin Aston, "Northampton defers decision over pyramid", *Building Design*, 1974 May 17, p. 7.
- Jack Barfoot, "Lloyd's room to last for a hundred years: the new Lloyd's Underwriting Room will include precast and in situ concrete; Architects : Richard Rogers & Ptnrs", *Concrete*, vol. 17, no. 4, 1983 Apr, p. 36-37, 41.
- "Béton mécanique dans la City [Mechanical concrete in the City]; Architects: Richard Rogers Partnership", *Construction moderne*, no. 50, 1987 June, p. 23-27.
- "Big three architects honoured by Royal Academy", *Building*, vol. 251, no. 7465 (40), 1986 Oct. 3, p. 18-19.
- "Breakfast TV docks in Limehouse - studio for Britain's first independent television production company; Architects: Terry Farrell Partnership", *Building*, vol. 244, no. 7276 (4), 1983 January 28, p. 13.
- Peter Buchanan, "Dockland Deco: television studios, Limehouse, London; Architects : Terry Farrell Partnership", *Architectural review*, vol. 175, no. 1046, 1984 Apr, p. 44-53.
- Peter Buchanan, "Street-wise: metaphors of the city. Two factory/warehouse developments by John Outram", *Architectural Review*, no. 1008, 1981 February, p. 76-85.
- Peter Buchanan, and others, "Special issue. Lloyds and other machines for working in; Architects: Richard Rogers Partnership", *Architectural Review*, vol. 180, no. 1076, 1986 Oct., p. 40-93.
- Michèle Champenois, Jean-Claude Garcias, Richard Rogers, « Richard Rogers et la ville de Londres » [« Le rêve d'une Londres moderne » : entretien avec Michèle Champenois], *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 258, septembre 1988, p. 1-32.
- Dan Cruickshank, "Lloyd's redevelopment, City of London; Architects: Richard Rogers & Partners", *Architectural review*, vol. 169, no. 1011, 1981 May, p. 277-282.
- Peter Davey, "Monster emerges from London docks", *Architectural Review*, no. 1095, 1988 May, p. 9.
- Peter Davey, "Post Modern in Venice", *Architectural review*, vol. 168, no. 1003, 1980 Sep, p. 132-134.
- Peter Davey, and others, "Special issue. Dockland developments (Docklands double act: Cascades housing, Isle of Dogs, and China Wharf, Bermondsey, architects Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough, by Frances Anderton, p. 28-37)", *Architectural review*, vol. 185, no. 1106, 1989 Apr., p. 26-88.
- Colin Davies, and others, "Special issue. Unbuilt London: Paternoster, Bracken, Stag, Shaftesbury", Bracken House (James Stirling Michael Wilford & Associates, p. 39-41 ; Richard Rogers Partnership, p. 41-43 ; John Outram Partnership, p. 44-48), *Architectural review*, vol. 183, no. 1091, 1988 Jan., p. 14-64.

- "Decorated dock; Architects : Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough", *Architects' journal*, vol. 177, no. 7, 1983 Feb 16, p. 32-33.
- "Designing and re-designing; Architects: Charles Jencks, and Terry Farrell Partnership", *House & Garden*, vol. 40, no. 11 (414), 1985 Nov., p. 108-121.
- "Detail: Canary Wharf Tower; Architects: Cesar Pelli & Associates", *Architecture today*, no. 2, 1989 Oct., p. 62-65.
- "Detail ... steel-framed office development on site above London's Charing Cross Station; Architects: Terry Farrell & Company", *Architecture today*, no. 10, 1990 July, p. 64-65.
- Deborah Dietsch, "Lloyd's of London; Architects: Richard Rogers Partnership", *Architectural Record*, vol. 174, no. 13 (11), 1986 Nov., p. 104-117.
- Hans van Dijk, "HighTech: de decoratieve kunst van vandaag: Lloyd's in Londen als getuigenis a charge [High-tech: the decorative art of today: Lloyd's of London as witness for the prosecution]; Architects: Richard Rogers Partnership", *Archis*, no. 10, 1987 Oct., p. 19-27.
- Terence Farrell, "Buildings as a resource: conversion and rehabilitation of housing", *RIBA Journal*, vol. 83, no. 5., 1976 May, p. 171-181.
- Odile Fillion, "Lloyd's Londres [Lloyd's of London]; Architects: Richard Rogers Partnership", *Architecture Interieure Cree*, no. 211, 1986 Apr./May, p. 94-97.
- Paul Finch, "Sacred cows [Vauxhall Cross, government offices: London; Architects: Terry Farrell & Company]", *Perspectives on architecture*, no. 27, 1997 Feb./Mar., p. 96.
- "Fine Art praise for 'brilliant' new Lloyds; Architects: Richard Rogers & Partners", *Building design*, no. 449, 1979 Jun 8, p. 3.
- Jonathan Glancey, "Depression deco ... TV-AM hq; Architects : Terry Farrell Ptnrship", *Architects' journal*, vol. 177, no. 5, 1984 Feb 2, p. 26-29.
- Nicholas Grimshaw, "Buildings as a resource: flexibility in industrial buildings", *RIBA Journal*, vol. 83, no. 5, 1976 May, p. 182-190.
- Paul Grunfeld, "High-tech", *Building*, vol. 237, no. 7102 (34), 1979 Aug 24, p. 51-53.
- Rod Hackney, and others, "RIBA Awards 1988", *RIBA journal*, vol. 96, no. 1, 1989 Jan., p. 21-78.
- Susan Hagan, "Lloyds assured; Architects: Richard Rogers & Partners", *Architects' journal*, vol. 169, no. 23, 1979 Jun 6, p. 1144-1146.
- Patrick Hannay, "Lloyds and the Bank: A tale of two architectures", *Architects' Journal*, vol. 184, no. 44, 1986 Oct. 29, p. 28-45.
- Brian Hatton, "Commentary: Richard Rogers at Lloyd's of London; Architects: Richard Rogers Partnership", *Progressive Architecture*, vol. 67, no. 10, 1986 Oct., p. 33, 35-36.
- Brian Hatton, "The invisible hand; Architects: Richard Rogers Partnership", *Building Design*, no. 812, 1986 Nov. 14, p. 34-37.
- "Headquarters buildings for TV-AM, London, 1983; Architects: Terry Farrell Partnership", *A&U*, no. 2 (161), 1984 February, p. 34-44.
- Jord den Hollander, "Rogers' Lloydskantoor in Londen [Rogers's Lloyds building in London]; Architects: Richard Rogers Partnership", *Architect (The Hague)*, vol. 17, no. 7/8, 1986 July/Aug., p. 27-33.
- Steve Ibbotson, Dan Cruickshank and Brian Ashley Barker, "Historic precedent: the rehabilitation of the 18th century buildings in the Comyn Ching triangle at Seven Dials in Covent Garden; architects for repair and restoration: Terry Farrell Partnership", *Architects' Journal*, vol. 181, no. 10, 1985 March 6, p. 47-58.
- Charles Jencks and others, "Presents of the past - revisiting the 1980 Venice Biennale", *Architectural design*, vol. 52, no. 1/2, 1982, p. 2-24.
- David Jenkins, "Blue movie architecture; Architects: Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough", *Blueprint*, no. 69, 1990 July/Aug., p. 34-37.
- David Jenkins, "Buildings of the decade: eight of the very best", *Architects' journal*, vol. 190, no. 25/26, 1989 Dec. 20/27, p. 38-45.
- Philip Johnson, "The Seven Crutches of Modern Architecture", *Perspecta*, no.3, 1955.
- George Kassaboff, John Outram, Paul Power and Ian McKechnise, "Student Section – RASA", *Architects' Journal*, 129, no. 3341, 1959 March 19, p. 451.
- Ian Latham, "'Truth against the world': the presentation of Richard Rogers' Royal Gold Medal", *Building design*, no. 745, 1985 Jun 28, p. 2.

- Dave **Leifer**, "The technology of Lloyds; Architects: Richard Rogers Partnership", *Architecture Australia*, vol. 77, no. 7, 1988 Oct., p. 102-105.
- "Lloyd's of London; Architects: Richard Rogers Partnership", *Baumeister*, vol. 83, no. 11, 1986 Nov., p. 14-21.
- "Lloyd's of London; Architects: Richard Rogers Partnership", *Glasforum*, vol. 37, no. 2, 1987 May, p. 9-18.
- "Lloyd's of London/GB; Architects: Richard Rogers Partnership", *Deutsche Bauzeitschrift*, vol. 35, no. 1, 1987 Jan., p. 23-28.
- "Lloyd's of London setzt Zeichen [Lloyd's of London makes its mark]; Architects: Richard Rogers Partnership", *MD*, vol. 33, no. 12, 1987 Dec., p. 42-51.
- "Lloyds to get new look: Piano & Rogers selected to design new headquarters building", *Architects' journal*, vol. 167, no. 19, 1978 May 10, p. 895.
- Judi **Loach**, "Presence of the past", *Building design*, no. 853, 1987 Sept. 18, p. 30-33.
- Owen **Luder**, "Beauty is only facade deep; Architects: Richard Rogers Partnership", *Building*, vol. 251, no. 7461 (36), 1986 Sept. 5, p. 23.
- James **Macneil**, "Back in Court; Architects: GMW Partnership", *Building*, vol. 257, no. 7746 (21), 1992 May 22, p. 48-49.
- James **Macneil**, "High interest account; Architects: GMW Partnership", *Building*, vol. 257, no. 7761 (37), 1992 Sept. 11, p. 43-48.
- Lee **Mallett**, "Farrell's riverside 'gateway' go-ahead: revamp at Charing Cross; Architects: Terry Farrell Partnership", *Building Design*, no. 815, 1986 Dec. 12, p. 1.
- Lee **Mallett**, "Lloyd's building receives Civic Trust award", *Building design*, no. 862, 1987 Nov. 20, p. 72.
- "Mercury Housing Society flats, 125 Park Road. London borough of Camden; Architects: Farrell/Grimshaw Partnership", *Architectural Design*, 1970 October, p. 483-490.
- Renato **Morganti**, "La nuova sede direzionale dei Lloyd's a Londra [Lloyd's new headquarters in London]; Architects: Richard Rogers Partnership", *Industria delle Costruzioni*, vol. 20, no. 180, 1986 Oct., p. 34-50.
- Neal **Morris**, "Opera House duet: mixed team chosen for Covent Garden extension; selected architects: Jeremy Dixon, in association with: William Jack, of : Building Design Partnership", *Building design*, no. 696, 1984 June 29, p. 1.
- "Office building for Lloyds, London: the definitive project; Architects: Richard Rogers & Partners", *Techniques et architecture*, no. 337, 1981 Sept., p. 52-55.
- Ruth **Owens**, "Blue circle; Architects: Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough", *Architects' Journal*, vol. 192, no. 16, 1990 Oct. 17, p. 26-33.
- Martin **Pawley**, and Colin **Davies**, "Lloyd's of London; Architects: Richard Rogers Partnership", *Architecture d'Aujourd'hui*, no. 247, 1986 Oct., p. 2-19.
- David **Pearce**, "Boxing clever: the new Lloyd's underwriters boxes; Designers: Richard Rogers Partnership, and Tecno", *Blueprint*, no. 29, 1986 July/Aug., p. 35.
- Alain **Pelissier**, "Special issue. Technological invention in the service of tomorrow's space", *Techniques et architecture*, no. 350, 1983 Nov, p. 72-154.
- Ken **Powell**, "Terry Farrell, Jeremy Dixon and the beginnings of Post-Modernism in England", *Twentieth century architecture*, no. 10, 2012, p. 152-163.
- "Project for Lloyds office building in the city; Architects: Richard Rogers & Partners", *Arkitektur DK*, vol. 25, no. 1, 1981 Feb., p. A2-A4.
- "Project for Lloyd's office building, London; Architects: Richard Rogers & Associates", *Architecture d'aujourd'hui*, no. 207, 1980 Feb., p. 56-58.
- "Project for Lloyd's London; Architects: Richard Rogers & Partners", *Werk, Bauen und Wohnen*, vol. 67/34, no. 4, 1980 Apr, p. 14-27.
- "Revive into style: the search for a new tradition. The new direction of British architecture - reviving past architectural styles", *Architects' Journal*, vol. 178, no. 46, 1983 November 16, p. 72.
- Graham **Ridout**, "Court in a time warp; Architects: GMW Partnership", *Building*, vol. 255, no. 7648 (20), 1990 May 18, p. 56-59.
- "Richard Rogers to receive Royal Gold Medal", *RIBA journal*, vol. 92, no. 2, 1985 Feb, p. 7.
- Helene **Rogers**, "New look for Lloyds; Architects: Richard Rogers & Partners", *Architect (London)*, vol. 125, no. 8, 1979 Aug, p. 16-17.

- "Rogers gets the Gold [Royal Gold Medal for Architecture]", *Architects' journal*, vol. 181, no. 6, 1985 Feb 6, p. 28.
- "Rogers: ideal site. Report of a talk on new Lloyds building project in the city, at the RIBA; Architects: Richard Rogers & Partners", *Architects' journal*, vol. 171, no. 5, 1980 Jan. 30, p. 220.
- Richard **Rogers**, "The language of high-tech", *Building*, vol. 230, no. 6940(26), 1976 June 25, p. 59.
- Richard **Rogers & Partners**, "Architecture and the programme: Lloyd's of London; Architects: Richard Rogers & Partners", *International architect*, vol. 1, no. 3 (3), 1980, p. 25-39.
- Richard **Rogers**, John **Young** and Marco **Goldschmied**, "New headquarters for Lloyd's; Architects: Richard Rogers & Partners", *Royal Institute of British Architects. Transactions*, vol. 4, no. 1 (7), 1985, p. 44-53.
- Steve **Snoey**, Beatrix **Campbell**, Tom **Kay**, "Herman Miller factory at Bath; Architects: Farrell Grimshaw Partnership, project architects: Nicholas Grimshaw and Jeff Scherer", *Architects' Journal*, vol. 167, no. 9, 1978 March 1, p. 383-407.
- Martin **Spring**, "100m pounds offices to envelop Charing Cross Station; Architects: Terry Farrell Partnership", *Building*, vol. 250, no. 7435 (10), 1986 Mar. 7, p. 7.
- Martin **Spring**, "Farrell's civic designs on Post-Modernism (Report of the lecture, 'Architecture and urbanism', by Terry Farrell at the RIBA)", *Building*, vol. 249, no. 7419 (45), 1985 Nov 8, p. 22.
- Martin **Spring**, "Lloyd's logic: Richard Rogers explains his redevelopment plans for Lloyd's of London to a packed audience at the RIBA", *Building*, vol. 238, no. 7124 (5), 1980 Feb. 1, p. 31.
- Martin **Spring**, "Spec-built Cosmos; Architects: John Outram Partnership", *Building*, vol. 254, no. 7627 (49), 1989 Dec. 8, p. 26-30.
- Martin **Spring**, "The sky is the limit; Rising above their station", *Building*, vol. 252, no. 7515 (39), 1987 Sept. 25., p. 51-61.
- Martin **Spring**, Andy **Cook**, "What a performance: Royal Opera House, Covent Garden; Architects: Jeremy Dixon Edward Jones BDP", *Building*, vol. 264, no. 8082 (14), 1999 April 9, p. 44-51.
- Deyan **Sudjic**, "High tech: America's latest craze, the domestic re-use of industrial artefacts", *Building design*, no. 443, 1979 Apr. 27, p. 30-33.
- Deyan **Sudjic**, "Special issue. Lloyds of London; Architects: Richard Rogers Partnership", *A&U*, no. 3 (198), 1987 Mar., p. 31-130.
- « Tendances actuelles de l'architecture contemporaine », *Techniques et Architecture*, n° 339, décembre 1981.
- "Terry Farrell's designs for Henley Royal Regatta's first purpose-designed headquarters", *Architects' journal*, vol. 179, no. 4, 1984 Jan 25, p. 31.
- Tim **Thompson**, "Cladding Vauxhall Cross; Architects: Terry Farrell & Company", *Concrete quarterly*, 1992 Summer, p. 18-23.
- John **Thornton** and Martin **Hall**, "Lloyd's redevelopment; Architects: Richard Rogers & Partners", *Arup journal*, vol. 17, no. 2, 1982 Jun, p. 2-7.
- "Three superstars take on Britain", *Building*, vol. 251, no. 7474 (49), 1986 Dec. 5, p. 20.
- David **Turnbull**, "Temple of storms; Architects: John Outram Partnership", *Architects' Journal*, vol. 187, no. 42, 1988 Oct. 19, p. 58-63.
- "Two office towers in central London: Castrol House, Marylebone Road, London, W. 1; Architects: Gollins, Melvin, Ward & Partners; Thorn House, St. Martin's Lane, London W. C. 2; Architects: Basil Spence & Partners", *Architectural Design*, 1960 April, p. 139-146.
- "Up in smoke; Architects: GMW Partnership", *Architects' Journal*, vol. 194, no. 7, 1991 Aug. 14, p. 10.
- Michel **Vernes**, "Lloyds seen by Rogers - furor and mystery; Architects: Richard Rogers", *Architecture interieure cree*, no. 190, 1982 Oct, p. 108-111.
- Wilfried **Wang**, "Edificio Lloyds, Londra [Lloyds building, London]; Architects: Richard Rogers Partnership", *Domus*, no. 680, 1987 Feb., p. 25-37.
- Anthony **Williams & Partners**, and others, "Limehouse studios; Architects : Terry Farrell Partnership", *Building*, vol. 246, no. 7338 (15), 1984 Apr 13, p. 39-46.
- J. **Winter**, "Two City of London office buildings; Architects: Gollins Melvin Ward & Partners", *Architects' Journal*, vol. 158, no. 31, 1973 Aug. 1, p. 247-263.

→ L'ART DU COLLAGE SURREALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) / p. 113-123

- "1981 Pritzker Prize awarded to England's James Stirling", *AIA journal*, vol. 70, no. 5, 1981 May, p. 11, 14.
- Hugh Aldersey-Williams, "Exhibition report: New architecture: Foster, Rogers, Stirling", *Architectural record*, vol. 175, no. 3, 1987 Mar., p. 73, 77.
- Colin Amery, "Tate Gallery extension; Architects: Llewelyn-Davies Weeks Forestier-Walker & Bor", *Architectural review*, vol. 166, no. 990, 1979 August, p. 117-119.
- "Art box; Architects: Llewelyn-Davies Weeks Forestier-Walker & Bor", *Architects' Journal*, vol. 169, no. 15, 1979 Apr. 11, p. 726-727.
- "Art for art's sake", *Architects' Journal*, vol. 174, no. 28, 1981 July 15, p. 94-95.
- Glyn Banks, Hannah Vowles, "The last architect", *Building design*, no. 838, 1987 May 29, p. 30-31.
- Reynier Banham, "History Faculty, Cambridge", *Architectural Review*, 1968 Nov., p. 328-341.
- "Big three architects honoured by Royal Academy", *Building*, vol. 251, no. 7465 (40), 1986 Oct. 3, p. 18-19.
- Peter Blundell Jones, "Stirling's last laugh; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' Journal*, vol. 186, no. 29, 1987 July 22, p. 32-44.
- Alan Bowness and others, "The Clore Gallery; Architects: James Stirling, Michael Wilford & Associates", *RIBA Journal*, no. 6, 1987 June, p. 36-41.
- D. E. Church, "Picture gallery lighting: principal objective in designing the new extensions to the National Gallery and Tate Gallery was that works of art should be seen in natural light: (National Gallery); Architects: Department of the Environment, Directorate of Ancient Monuments & Historic Buildings; (Tate Gallery); Architects: Llewelyn-Davies Weeks Forestier-Walker & Bor", *Construction*, no. 16, 1975 Dec., p. 2-7.
- Mark Crinson, "Picturesque and intransigent: 'creative tension' and collaboration in the early house projects of Stirling and Gowan", *Architectural history*, vol. 50, 2007, p. 267-295.
- Jonathan David, "Capital art: the Tate Gallery extension; Architects: Llewelyn-Davies Weeks Forestier-Walker & Bor", *Building services*, vol. 1, no. 11, 1979 Jul, p. 21-24.
- Deborah K. Dietsch, "The homecoming: the Clore Gallery, the Tate Gallery, London", *Architectural Record*, no. 8 (7), 1987 July, p. 104-113.
- "Engineering building for Leicester University; Architects: J. Stirling & J. Gowan", *Architectural Review*, 1964 April, p. 252-260, or *Architectural Design*, 1962 Oct., p. 480-484.
- "Flats at Ham Common; Architects: J. Stirling and J. Gowan", *Architects' Journal*, April 17, 1958, p. 577-582, or *Architectural Review*, 1958 Oct., p. 218-225.
- Brian Hatton, "Contextualism run rampant: Stirling's Tate; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Progressive architecture*, vol. 68, no. 5, 1987 May, p. 43-44.
- Brian Hatton, "Gymnastics; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 832, 1987 April 17, p. 22-23.
- "James Stirling has been awarded the third international Pritzker Architectural Prize", *RIBA journal*, vol. 88, no. 6, 1981 June, p. 11.
- "James Stirling wins the 1981 Pritzker Architecture Prize", *Architectural record*, vol. 169, no. 5 (6), 1981 May, p. 33.
- Charles Jencks, "Project review: Stuttgart National Gallery extension and workshop theatre; Architects: James Stirling & Partner, partners: James Stirling and Michael Wilford", *Architectural Design*, vol. 49, no. 8-9, 1979, p. 227-234.
- Ian Latham, "Millbank vitriol; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 831, 1987 April 10, p. 2.
- John Murdoch, "What has happened in the 'Turner' Gallery; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Apollo*, vol. 125, no. 304, 1987 June, p. 437-439.
- Christopher Neve, "Under the double-skin diffusers: the Tate Gallery extension", *Country Life*, vol. 165, no. 4274, 1979 Jun 7, p. 1808-1809.
- "Project for Tate Gallery extension, Westminster; Architects: Llewelyn-Davies, Weeks, Forestier-Walker & Bor", *Architects' Journal*, 1969 January 29, p. 280, or *Building*, 1969 Jan. 31, p. 49-50.
- "Proposed extension to the Tate Gallery, London borough of Westminster; Architects: Llewelyn-Davies, Weeks, Forestier-Walker & Bor", *Steam & Heating Engineer*, 1971 Sept., p. 10-13 ; *Architects' Journal*, 1971 Mar. 24, p. 638.

- Rod **Hackney**, and others, "RIBA Awards 1988 (Clore Gallery for the Turner Collection, Tate Gallery, London [James Stirling Michael Wilford & Associates], p. 53)", *RIBA journal*, vol. 96, no. 1, 1989 Jan., p. 21-78.
- Ray **Rushton**, "The new galleries at the Tate; Architects: Llewelyn-Davies Weeks Forestier-Walker & Bor", *Royal Society of Arts. Journal*, vol. 127, no. 5278, 1979 Sep, p. 654-656.
- "Science for arts sake: extension for the Tate Gallery; Architects: Llewelyn-Davies Weeks Forestier-Walker & Bor", *Building*, vol. 236, no. 7083 (15), 1979 Apr. 13, p. 12.
- Peter et Alison **Smithson**, "The responsibility of Lutyens", *RIBA Journal*, vol. 76, April 1969, p. 146-51.
- Martin **Spring**, "Stirling's gold: James Stirling, winner of the RIBA Gold Medal for Architecture", *Building*, vol. 238, no. 7129 (10), 1980 March 7, p. 32-33.
- James **Stirling**, Jean-Patrick **Fortin**, Olivier **Girard**, « Entretien avec James Stirling », *AMC*, n° 37, novembre 1975, p. 69-76.
- James **Stirling** and James **Gowan**, "Afterthoughts on the Flats at Ham Common; Architects: J. Stirling and J. Gowan", *Architectural Design*, 1958 Nov. p. 448-455.
- "Stirling gets Tate commission... for gallery to house Turner collection; Architect: James Stirling", *Architects' Journal*, vol. 171, no. 20, 1980 May 14, p. 948.
- "Stirling receives Pritzker Prize", *Progressive Architecture*, vol. 62, no. 6, 1981 June, p. 25-26.
- James **Stirling** in « James Stirling : sa conception du musée ; Clore Gallery, Londres ; Musée Arthur Sackler, Université d'Harward ; Staatsgalerie, Stuttgart. », Dossier thématique, *Techniques et Architecture*, n° 368, octobre-novembre 1986, p. 127-146.
- "Stirling stamp; Architects: James Stirling, Michael Wilford & Associates", *Architects' Journal*, vol. 184, no. 50, 1986 December 10, p. 14-15.
- "Tate and Clore: Clore Gallery, Millbank, London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates [With critique by Sir John Summerson, 'Vitruvius ridens or laughter at the Clore', and interview with James Stirling by Charles Jencks, 'Clore contextualisms']", *Architectural review*, vol. 181, no. 1084, 1987 June, p. 38-50.
- "Tate Gallery extension; Architects: Llewelyn-Davies, Weeks, Forestier-Walker & Bor", *Building*, vol. 224, no. 6771 (10), 1973 Mar. 9, p. 116 ; *Tubular Structures*, no. 25, 1975 June, p. 23-27.
- "The monumental tradition. Three competition designs by James Stirling for the design of modern art museums in Dusseldorf, Cologne and Stuttgart. 3. Staatsgalerie, Stuttgart; Architects: James Stirling & Partner", *Perspecta*, no. 16, 1980, p. 32-49.
- "Three superstars take on Britain", *Building*, vol. 251, no. 7474 (49), 1986 Dec. 5, p. 20.
- "Two US projects by Pritzker Prize winner James Stirling: An addition to Harvard University's Fogg Art Museum; and, A renovation and expansion of Rice University's School of Architecture; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates, with Perry Dean Stahl & Rogers Inc", *Architectural record*, vol. 169, no. 9 (7), 1981 July, p. 42-43.
- Louis **Wilkins**, "Tate caught in the critical cross fire; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Blueprint*, no. 37, 1987 May, p. 6.



2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL / p. 125-185

→ 1984 – LE PREMIER DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX / p. 126-152

Concours pour l'extension de la National Gallery ou l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

- "ABK criticise National Gallery competition: the British architectural competition system is a mess, according to Peter Ahrends of ABK, who last week criticised aspects of the PSA's competition for an extension to the National Gallery on the Hampton site in Trafalgar Square, for which ABK are again revising proposals", *Architects' journal*, vol. 177, no. 9, 1983 Mar 2, p. 35-36.
- "ABK's defence", *Building design*, no. 685, 1984 Apr 13, p. 1.
- "ABK not OK - architects to make further refinements to elevation and layout of scheme for Hampton site extension", *Architects' journal*, vol. 178, no. 30, 1983 Jul 27, p. 22.
- "ABK gallery scheme 'disgusting and vulgar' says 'Observer' man [Stephen Gardiner]", *Architects' journal*, vol. 179, no. 16, 1984 Apr 18, p. 32.
- "ABK gallery scheme axed", *Architects' journal*, vol. 180, no. 39, 1984 Sep 26, p. 34.
- "ABK scheme still in the balance", *Architects' journal*, vol. 179, no. 17, 1984 Apr 25, p. 28-29.
- "Ahrends' evidence on National Gallery keeps inquiry busy; Ahrends Burton & Koralek", *Building design*, no. 686, 1984 Apr 20, p. 3.
- "American promises 'harmony' to end National Gallery discord", *Building*, vol. 250, no. 7430 (5), 1986 Jan. 31, p. 10-11.
- Colin Amery, and others, "National Gallery extension; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Architectural design*, no. 11/12, 1983, p. 130-139.
- Colin Amery, "The untold story of the National Gallery; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Blueprint*, vol. 1, no. 4, 1984 Feb, p. 12-13.
- Lewis Blackwell, "Backlash over council attack on ABK design: Manser calls National Gallery scheme critics ridiculous", *Building design*, no. 678, 1984 Feb 24, p. 6.
- Peter Bludell Jones, and Waldemar Januszczak, "Two views on Venturi", *Architects' journal*, vol. 185, no. 19, 1987 May 13, p. 22-27.
- Guy Booth, "My battle of Trafalgar", *Building design*, no. 838, 1987 May 29, p. 32-33.
- Stevan Brown, "Recent work of ABK", *RIBA journal*, vol. 86, no. 1, 1979 Jan. p. 14-27.
- Peter Buchanan, "National Gallery gamble: illustrates and discusses some of the issues raised by four schemes (the three shortlisted to go forward to the final judging and the most controversial scheme)", *Architectural review*, vol. 172, no. 1030, 1982 Dec, p. 19-25.
- Peter Buchanan, "National Gallery: progress report; Architects: Ahrends Burton & Koralek", *Architectural review*, vol. 175, no. 1044, 1984 Feb, p. 56-61.
- "Conservationists blast Gallery plan (Report on the public inquiry into the proposed extension to the National Gallery)", *Building*, vol. 246, no. 7340 (17), 1984 Apr 27, p. 10.
- Maurice Cooper, "ABK returns to Trinity: completion of the new arts building at Trinity College; Architects: Ahrends Burton & Koralek", *Building design*, no. 401, 1978 Jun 23, p. 24.
- Robert Cowan, "The trouble with Robert Venturi", *Architects' journal*, vol. 186, no. 26, 1987 July 1, p. 17.
- Michael J. Crosbie, "A benediction for contradiction: Venturi Rauch & Scott Brown wins the AIA firm award", *Architecture (AIA)*, vol. 74, no. 2, 1985 Feb, p. 70-73.

- Dan **Cruickshank**, "Playing high games; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architects' journal*, vol. 185, no. 16, 1987 Apr. 22, p. 22-25.
- William J.-R. **Curtis**, "Clipper class classicism", *Architects' Journal*, vol. 185, no. 24, 1987 June 17, p. 24-29.
- Colin **Davies**, "ABK on show: a visit to the practice where the art of architecture comes first", *Building*, vol. 239, no. 7162 (43), 1980 Oct 24, p. 28-31.
- "Dark horse wins the National; Architects selected for National Gallery extension: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 5, 1986 Jan. 29, p. 26.
- "Design dominates Gallery inquiry", *Building*, vol. 246, no. 7339 (16), 1984 Apr 20, p. 9.
- Daralice **Donkervoet Boles**, "The National Gallery tries again; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Progressive architecture*, vol. 68, no. 6, 1987 June, p. 43-46.
- Daralice **Donkervoet Boles**, "Venturi gets the National Gallery; Architect of winning design: Robert Venturi, of Venturi Rauch & Scott Brown", *Progressive Architecture*, vol. 67, no. 3, 1986 Mar., p. 21.
- "Editorial: the long-running saga of the National Gallery Hampton Site competition", *International journal of museum management & curatorship*, vol. 2, no. 1, 1983 Mar, p. 5-9.
- Charlotte **Ellis**, David **Cadman**, and others, "The competition that nobody won; and, The last picture show?", *Architects' journal*, vol. 178, no. 50, 1983 Dec 14, p. 15-19.
- "Extension to the National Gallery; Architect: D. E. Church", *Architects' Journal*, vol. 161, no. 11, 1975 Mar. 12, p. 544.
- Elizabeth Margaret **Farrelly**, "The Venturi effect: contumacy and contravention in architecture", *Architectural Review*, no. 1084, 1987 June, p. 32-37.
- "Gallery entrants 'lack sensitivity'", *Building*, vol. 249, no. 7416 (42), 1985 Oct 18, p. 7.
- "Gallery extension plan back to the drawing board (Scheme by Ahrends Burton & Koralek rejected by the Environment Secretary)", *Building*, vol. 247, no. 7362 (39), 1984 Sep 28, p. 9.
- "Gang of six shortlisted for Hampton site", *RIBA journal*, vol. 92, no. 11, 1985 Nov, p. 11.
- Bill **Hillier**, John **Peponis** and John **Simpson**, "National Gallery schemes analysed", *Architects' journal*, vol. 176, no. 43, 1982 Oct 27, p. 38-40.
- "'Hot six' get chance for gallery fame", *Architects' journal*, vol. 182, no. 42, 1985 Oct 16, p. 48-49.
- Waldemar **Januszczak**, "Two views on Venturi", *Architects' Journal*, vol. 185, no. 19, 1987 May 13, p. 22-27.
- Ian **Latham**, "Classical dilemmas", *Building Design*, no. 781, 1986 Apr. 4, p. 2.
- Ian **Latham**, "Hampton shortlist brings optimism", *Building design*, no. 760, 1985 Oct 18, p. 2.
- Ian **Latham**, "Learning from London; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building design*, no. 832, 1987 Apr. 17, p. 2-3.
- Ian **Latham**, "London calling", *Building design*, no. 834, 1987 May 1, p. 16-17.
- Ian **Latham**, "Playing to the Gallery", *Building design*, no. 734, 1985 Apr 12, p. 1.
- Charles **Jencks**, and others, "AD Profile: 65. Post-Modernism & discontinuity", *Architectural design*, vol. 57, no. 1/2, 1987, p. 1-80.
- "Lawyers clash at closing session of ABK inquiry; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Building design*, no. 689, 1984 May 11, p. 7.
- Owen **Luder**, "'Let it proceed without delay'; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7494 (18), 1987 May 1, p. 23.
- Lee **Mallett**, "National Gallery project gets sweet and sour response; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building design*, no. 834, 1987 May 1, p. 4.
- Lee **Mallett**, "The National Gallery closes a chapter; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Blueprint*, no. 37, 1987 May, p. 4.
- Nigel **Moore**, "Inspector's view of 'the carbuncle'", *Building*, vol. 247, no. 7364 (41), 1984 Oct 12, p. 24.
- Stanislaus **von Moos**, "Ampliamento della National Gallery, Londra [Extending the National Gallery, London]; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Domus*, no. 684, 1987 June, p. 25-31.
- Paul **Morris**, "Winning the battle at Trafalgar; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Chartered surveyor weekly*, vol. 5, no. 11, 1983 Dec 15, p. 655.
- Neal **Mossis**, "ABK answer their critics: Ahrends explains remodeled scheme; Doomed by the brief", *Building design*, no. 670, 1983 Dec 16, p. 1.

- Peter **Murray**, "Trials at the National Gallery; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *RIBA journal*, vol. 91, no. 1, 1984 Jan, p. 42-43.
- "National Gallery: ABK reply. Upset by comments in the RIBAJ on their design for the National Gallery extension, Ahrends Burton & Koralek reply to comments which they believe lack proper critical analysis and are too sweeping", *RIBA journal*, vol.91, no.4, 1984 Apr, p. 46-47.
- "National Gallery choice: Arup, SOM or ABK", *Building*, vol. 243, no. 7264 (43), 1982 Oct 22, p. 9.
- "National Gallery design dropped", *Building*, vol. 248, no. 7388 (14), 1985 Apr 5, p. 7.
- "National Gallery extension (5)", *International journal of museum management & curatorship*, vol. 5, no. 2, 1986 June, p. 194-196.
- "National Gallery extension (6); Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *International journal of museum management & curatorship*, vol. 6, no. 2, 1987 June, p. 211-217.
- "National Gallery extension; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Art & design*, vol. 3, no. 5/6, 1987, p. IX-XVI.
- "National Gallery is 'planners delight'; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7503 (27), 1987 July 3, p. 9.
- "National Gallery project gets sweet and sour response; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building design*, no. 834, 1987 May 1, p. 4.
- "National Gallery: Trafalgar coup?; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Connaissance des arts*, no. 384, 1984 Feb, p. 21.
- "One that didn't win: extracts from James Stirling Michael Wilford & Associates' report and design submission for the National Gallery extension", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 6, 1986 Feb. 6, p. 12-15.
- Hugh **Pearman**, "Make your name on the Hampton site on Trafalgar Square", *Building design*, no. 575, 1981 Dec 18, p. 5.
- "RFAC in dissent over ABK scheme", *Architects' journal*, vol. 179, no. 12, 1984 Mar 21, p. 30.
- "Rethink on National Gallery competition: Ahrends, Burton & Koralek, Arup Associates and Skidmore Owings & Merrill have been asked to modify their proposals before the selection of competition winner", *Architects' journal*, vol. 176, no. 43, 1982 Oct 27, p. 33-34.
- "Sainsburys go shopping for new architect", *RIBA journal*, vol. 92, no. 5, 1985 May, p. 7.
- Seymour **Smith**, "National disgrace: the philistinism and modern 'remuddling' of the interiors of the National Gallery and the British Museum", *Architectural review*, vol. 175, no. 1047, 1984 May, p. 65-67.
- Martin **Spring**, "1988 start on site for National Gallery; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7493 (17), 1987 Apr. 24, p. 11.
- Martin **Spring**, "Courteous Americans at the Gallery; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7499 (23), 1987 June 5, p. 22.
- Martin **Spring**, "Drawn in the USA", *Building*, vol. 250, no. 7433 (8), 1986 Feb. 21, p. 29.
- Martin **Spring**, "Gallery of styles", *Building*, vol. 250, no. 7432 (7), 1986 Feb. 14, p. 28-29.
- Martin **Spring**, "National Gallery controversy rages on; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Building*, vol. 245, no. 7322 (50), 1983 Dec 16, p. 13.
- Martin **Spring**, "Venturi unveils undemonstrative National Gallery extension; Forty year funding saga; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building*, vol. 252, no. 7492 (16), 1987 Apr. 17, p. 8-9.
- James **Stirling**, "Notes offer variations on a rigid theme", *Building Design*, no. 772, 1986 Jan. 31, p. 10.
- "The Sainsbury Wing: an extension to the National Gallery in London; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architectural record*, vol. 175, no. 6 (5), 1987 May, p. 65.
- Hans Peter **Svendler Nielsen**, "Udvidelse af National Gallery, London [Extension to the National Gallery, London]; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Skala*, no. 11, 1987 Aug., p. 26-29.
- Alan **Thompson**, "Playing to the gallery; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Building design*, no. 833, 1987 Apr. 24, p. 2.
- Stefan **Tietz**, "Cost of a competition collapse", *Building*, vol. 248, no. 7392 (18), 1985 May 3, p. 26-27.
- "Trafalgar Square honky tonk; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Burlington magazine*, vol. 129, no. 1011, 1987 June, p. 363-365.
- "Trafalgar Square seven; Second stage schemes by: Skidmore Owings & Merrill, Arup Associates, Ahrends Burton & Koralek, Richard Rogers & Partners, Spratley & Cullen, Richard Sheppard Robson & Partners and Covell Matthews Wheatley Partnership", *Architects' journal*, vol. 176, no. 34, 1982 Aug 25, p. 62-67.

- "Trafalgar transformation; Architects: Mark Dziewulski", *Architect (RIBA)*, vol. 93, no. 6, 1986 June, p. 42-46.
- "Trafalgar victory ... for the design by Ahrends Burton & Koralek", *Architects' journal*, vol. 176, no. 51/52, 1982 Dec 22 & 29, p. 4-5.
- Geoffrey **Tyack**, "A Gallery Worthy of the British People: James Pennethorne's Designs for the National Gallery, 1845-1867", *Architectural History*, vol. 33, 1990, p. 120.
- "Updated gallery plans 'held back'", *Building*, vol. 248, no. 7389 (15), 1985 Apr 12, p. 7.
- "Venturi's deft display", *Architects' journal*, vol. 185, no. 15, 1987 Apr. 15, p. 6.
- Robert **Venturi**, "Venturi's deft display" (London Report of Venturi's lecture at the Royal Society of Arts on his design for the National Gallery extension), *Architects' Journal*, vol. 185, no. 15, 1987 April 15, p. 6.
- "Venturi's National Gallery extension; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Architect (RIBA)*, vol. 94, no. 5, 1987 May, p. 5.
- "Venturi popular choice for extension", *Building Design*, no. 772, 1986 Jan. 31, p. 1.
- Belinda **Ward** and others, "ABK 'victims of circumstances': interview with Peter Ahrends following announcement of end of National Gallery competition saga; Trustees welcome gift from Sainsburys", *Architects' journal*, vol.181, no.15, 1985 Apr. 10, p. 22-23.
- "Westminster slams National Gallery; Architects : Ahrends Burton & Koralek", *Building*, vol. 246, no. 7330 (7), 1984 Feb 17, p. 13.
- Lance **Wright**, "ABK Booterstown ... college, Booterstown, Dublin; Architects: Ahrends Burton & Koralek, Eamonn McCann", *Architectural Review*, vol. 159, no. 952, 1976 June, p. 354-359.
- Lance **Wright** and Kenneth **Browne**, "ABK Dublin Arts; Architects: Ahrends Burton & Koralek", *Architectural review*, vol.166, no.989, 1979 July, p. 35-45.

Mansion House Square ou le crime de la hauteur de Mies van der Rohe (1981-85) / p. 143-152

- "All the (eclectic) men of the kingdom: report of the Mansion House Square controversy", *Architettura, cronache e storia*, vol. 30, no. 11 (349), 1984 Nov, p. 805.
- "Bank drops opposition to Mies' City skyscraper", *Architects' journal*, vol. 179, no. 3, 1984 Jan 18, p. 30.
- Marcus **Binney**, "The Mansion House Square Scheme. The wrong building in the wrong place", *Architectural preservation*, vol. 1, no. 1, 1982 Apr, p. 10-12.
- "Bucklersbury House; Architect: O. Campbell-Jones", *Builder*, 1959, Jan. 2, p. 8-14.
- Jan **Burney**, "Magnificent obsession: Mies at Mansion House", *Building design*, no. 687, 1984 Apr 27, p. 24-29.
- Jan **Burney**, "Richards opposes Palumbo square; Mansion House diary", *Building design*, no. 695, 1984 Jun 22, p. 1, 3.
- Jan **Burney**, "Victorian vulgarity finds a champion; Binney puts the case for SAVE; Farrell explains approach; The dirt begins to fly; 'Health hazard' claim; Mansion House diary", *Building design*, no. 696, 1984 Jun 29, p. 1, 3.
- "City prescriptions from Dr Farrell (Report of a talk given by Terry Farrell at the RIBA)", *Building design*, no. 761, 1985 Oct 25, p. 2.
- "Changing the face of London. Plans to create a new square by the Mansion House, including an office building designed by Mies van der Rohe", *Architect & surveyor*, vol. 57, no. 3, 1982 June/July, p. 4-7.
- "Conservationists fear Thatcher support for Mies", *Building*, vol. 248, no. 7392 (18), 1985 May 3, p. 8.
- "Crowding Mansion House Square", *Building*, vol. 247, no. 7372 (49), 1984 Dec 7, p. 20.
- Gillian Darley, "What's gone up must come down?", *Town and country planning*, vol. 54, no. 7/8, 1985 Jul/Aug, p. 230-231.
- "Farrell's City scheme 'without status': SAVE presents an alternative to the proposed Mies tower; Architects: Terry Farrell Partnership", *Architects' journal*, vol. 179, no. 12, 1984 Mar 21, p. 28.
- Terry **Farrell**, "Mies is great, London is greater (Report, prepared by the Terry Farrell Partnership for SAVE Britain's Heritage, shows that the existing buildings and street spaces threatened by a scheme to build a 25-storey tower block designed by Mies van der Rohe and a formal plaza could be saved)", *Building*, vol. 246, no. 7334 (11), 1984 Mar 16, p. 35-42.

- John **Harris**, "London's square peg? The Mansion House Square debate; Architects of proposed building: Ludwig Mies van der Rohe", *Country life*, vol. 172, no. 4429, 1982 Jul 8, p. 98-100.
- Peter **Heywood**, "Controversy in London: Mies at Mansion House and a tower for Trafalgar Square", *Architectural record*, vol. 172, no. 9 (8), 1984 Aug, p. 55.
- "Last words on Mies [end of the Mansion House Square public enquiry]", *Architects' journal*, vol. 180, no. 28, 1984 Jul 11, p. 33.
- "Mappin & Webb to support Palumbo", *Architects' journal*, vol. 179, no. 14, 1984 Apr 4, p. 31.
- "Mansion House square debate. Expert witness: Geoffrey Broadbent", *Architects' journal*, vol. 180, no. 37, 1984 Sep 12, p. 48-49.
- "Mansion House Square debate. Expert witness: Peter Carter", *Architects' journal*, vol. 180, no. 34 & 35, 1984 Aug 22 & 29, p. 24-25.
- "Mansion House Square debate. Expert witness: Richard Rogers", *Architects' journal*, vol. 180, no. 33, 1984 Aug 15, p. 16-17.
- "Mansion House square debate. Expert witness: Roy Worskett", *Architects' journal*, vol. 180, no. 36, 1984 Sep 5, p. 56-57.
- "Mies material for RIBA showcase", *Building*, vol. 249, no. 7402 (28), 1985 Jul 12, p. 11.
- Peter **Palumbo**, and others, "Special issue. Mies van der Rohe: Mansion House Square and the tower type", *UIA international architect*, no. 3, 1984, p. 8-54.
- "Palumbo picks new City scheme adviser", *Building design*, no. 673, 1984 Jan 20, p. 36 ; "Growing problems for Peter Palumbo", *Building design*, no. 682, 1984 Mar 23, p. 1.
- "Palumbo picks new City scheme adviser (Palumbo's case for developing Mansion House Square, now that he owns all the interests, is to go before a public enquiry. Alternative schemes have been put forward by Terry Farrell and Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough)", *Building design*, no. 673, 1984 Jan 20, p. 36.
- "Pyrrhic victory for both sides at Mansion House square", *RIBA journal*, vol. 92, no. 6, 1985 Jun, p. 9.
- Lanning **Roper** and Eric **Robinson**, "Mansion House Square; and, Threatened townscape; Architects of proposed building: Ludwig Mies van der Rohe", *Country life*, vol. 171, no. 4419, 1982 Apr 29, p. 1210.
- "The great divide: another alternative to Mies - a scheme by Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough for the 'Mansion House Square' site", *Architects' journal*, vol. 179, no. 16, 1984 Apr 18, p. 51-58.
- "Turning in his grave ... the latest support [from Michael Graves] for the Mies office block in Mansion House Square", *Architects' journal*, vol. 178, no. 42, 1983 Oct 19, p. 42.
- Louis **Wilkins**, "Is Mies design appropriate for Mansion House Square?; Architects: Ludwig Mies van der Rohe", *London architect*, 1982 Feb, p. 1.

→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170

- "A job for Hawksmoor", *Architects' journal*, vol. 186, no. 49, 1987 Dec. 9, p. 7-8.
- Tony **Aldous**, "Patten backs views of Prince of Wales on architecture", *Building design*, no. 961, 1989 Nov. 10, p. 6.
- "All or nothing for Paternoster; Paternoster: Arup 'builds on tradition'; Appearances won't be deceptive; Architects: Arup Associates", *Architects' journal*, vol. 187, no. 47, 1988 Nov. 23, p. 9-10.
- "Arup go on offensive against pro-Prince opposition (Arup Associates are on the attack against developer Godfrey Bradman's plans to buy the Paternoster Square site and implement John Simpson's schème)", *Building*, vol. 254, no. 7615 (37), 1989 Sept. 15, p. 7.
- "Arup's Paternoster masterplan in doubt (Grave doubts have been cast on the use of Arup Associates masterplan following the purchase of the majority of the site by UK developer Greycoat and US property company Park Tower Realty)", *Building design*, no. 960, 1989 Nov. 3, p. 80.
- Amanda **Baillieu**, "Council picks up royal gauntlet (RIBA councillors fiercely criticised aspects of the Prince of Wales' tv programme on post-war architecture at their meeting this week)", *Building design*, no. 909, 1988 Nov. 4, p. 1, 44.
- Adrian **Barrick**, "Developers are offered a stake in Paternoster site (Arup Associates role as masterplanners for the redevelopment has been thrown into question by the site owners' plans to sell part of its stake to a

- développer)", *Building design*, no. 933, 1989 Apr. 21, p. 6. Ken Powell, "A Paternoster for the Prince (A master plan for the area by architect John Simpson)", *Country life*, vol. 181, no. 51, 1987 Dec. 17, p. 52-53.
- Adrian **Barrick**, "Gordon Graham in fresh attack on Prince of Wales", *Building design*, no. 910, 1988 Nov. 11, p. 3.
 - Adrian **Barrick**, "Newquay to get Royal treatment (A business park and a second model village planned by the Duchy of Cornwall for a site east of Newquay - architect possibly Francois Spoerry)", *Building design*, no. 952, 1989 Sept. 8, p. 1, 2.
 - Adrian **Barrick**, and others, "The day war broke out - again etc (Responses to the 'Vision of Britain' book and exhibition)", *Building design*, no. 952, 1989 Sept. 8, p. 2-3.
 - Stephen **Bayley**, "Princely vision dim and dangerous", *London Sunday Times*, September 17, 1980, p. B7.
 - Peter **Bill**, "Vision of Britain", *Building*, vol. 253, no. 7573 (46), 1988 Nov. 11, p. 10.
 - Christopher **Booker**, "Urban Rides", *The Spectator*, vol. 240, 1978, p. 11.
 - Walter **Bor**, "The St Paul's precinct saga", *Planner*, vol. 74, no. 5, 1988 May, p. 26-28.
 - Peter **Buchanan**, and others, "Special issue. Urban investigations", *Architectural review*, vol. 184, no. 1101, 1988 Nov., p. 30-97.
 - Peter **Buchanan**, "Paternoster planning and the prince", *Architects' journal*, vol. 187, no. 3, 1988 Jan. 20, p. 26-29.
 - Peter **Buchanan**, "Paternoster Pressure", *Architectural Review*, no. 1107, 1989 May, p. 76-78.
 - Michael **Cassidy**, "Planning: Building after the 'big bang'", *Building technology & management*, vol. 25, no. 1, 1987 Feb./Mar., p. 10-12.
 - Michèle **Champenois**, Jean-Claude **Garcias**, Richard **Rogers**, « Richard Rogers et la ville de Londres » [« Le rêve d'une Londres moderne » : entretien avec Michèle Champenois], *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 258, septembre 1988, p. 1-32.
 - **Charles, HRH The Prince of Wales**, "The ten commandments for architecture", *Architectural design*, vol. 59, no. 11/12, 1989 Nov./Dec., p. xiv.
 - "Classic additions to Paternoster posse (The roll-call of architects working up designs for the sensitive Paternoster Square site appears to be complete with the addition of Quinlan Terry and US Classicist Allan Greenberg)", *Architects' journal*, vol. 192, no. 17, 1990 Oct. 24, p. 10.
 - "Classicism and commerce; Architects: John Simpson & Partners, with Terry Farrell & Company", *Architects' journal*, vol. 190, no. 20, 1989 Nov. 15, p. 28-31.
 - Dan **Cruikshank**, "Faith in the orders (The current state of Britain's neo-Classical revival in the light of the opening of Quinlan Terry's Richmond Riverside, the exhibition of John Simpson's design for Paternoster Square, and a symposium at the Tate on New Classicism)", *Architects' journal*, vol. 187, no. 29, 1988 July 20, p. 24-29.
 - Peter **Davey**, "Fairy-tale Prince", *Architectural review*, vol. 184, no. 1102, 1988 Dec., p. 4-5.
 - Paul **Finch** and Martin **Pawley**, "Getting to grips with royalty; What Martin Pawley really said (Reports on V&A debate; Martin Pawley's speech and Charles Jencks' introduction, p. 24-25.)", *Building design*, no. 961, 1989 Nov. 10, p. 2, 24-25.
 - Roger **Fitzgerald**, and others, "Principles in perspective; Perspective on principles", *Building design*, no. 963, 1989 Nov. 24, p. 36-42.
 - Adrian **Forty**, "The trouble with common sense", *Building design*, no. 957, 1989 Oct. 13, p. 36-37.
 - Norman **Foster**, "A Force for good but the wrong target", *The Sunday Times*, 1987 December 6.
 - Roderick **Gradidge**, "Reviving townscape values", *RIBA Journal*, no. 9, 1988 September, p. 32-36.
 - Roderick **Gradidge**, "The Prince and the architects: royal views supported", *Country Life*, no. 48, 1988, December 1^{er}, p. 274.
 - Brian **Hatton**, "HRH vs architects at St Paul's", *Progressive architecture*, vol. 69, no. 6, 1988 June, p. 32-33.
 - Brian **Hatton**, "Schemes challenge Paternoster taboos", *Building design*, no. 892, 1988 July 1, p. 10.
 - "He's ignorant, we're paranoid; Few share Prince's faith in tradition; We're defending ourselves to death; Philistine nation; The Prince finally declares war (Results of a survey by the AJ on architects' reactions to Prince Charles's views on architecture, on the occasion of the V&A exhibition and the publication of his book)", *Architects' journal*, vol. 190, no. 10, 1989 Sept. 6, p. 9-11.
 - Charles **Jencks**, "Ethics, Prince Charles and the Modernists", *Internationales Bauhaus-Kolloquium*, vol. 18, 1992 June 21, p. 229-232.

- Frans van Klaveren, "A vision of Britain. Prins Charles: architecten vormen een arrogante kliek [A vision of Britain. Prince Charles: architects form an arrogant clique]", *Bouw*, vol. 44, no. 21, 1989 Oct. 20, p. 14-17.
- Charles Kneivitt, "The Prince and the architects", *Architectural record*, vol. 177, no. 12 (10), 1989 Oct., p. 57, 163.
- Stourley Kracklite, "Paternoster consensus?", *Building design*, no. 894, 1988 July 15, p. 2.
- Léon Krier, "Dieu sauve le prince [God save the prince]", *Archives d'architecture moderne*, no. 38, 1988, p. 12-21.
- Ian Latham, "Also Wrens (The six unsuccessful entries in the Paternoster Square urban design competition are on display at the 9H Gallery)", *Building design*, no. 869, 1988 Jan. 22, p. 14-15.
- Ian Latham, "Paternoster in camera", *Building design*, no. 874, 1988 Feb. 26, p. 2.
- « Londres, tout change! [London, everything's changing] (Paternoster Square Arup Associates, p. 26-27.) », *Techniques & architecture*, no. 382, 1989 Feb./Mar., p. 20-27.
- Owen Luder, "Doing battle for business (On the history of controversy surrounding Paternoster Square and reactions to the Prince of Wales' speech)", *Building*, vol. 252, no. 7510 (34), 1987 Aug. 21 (?), p. 17.
- Owen Luder, "The Prince's vision commands a response", *Building*, vol. 254, no. 7615 (37), 1989 Sept. 15, p. 34.
- Owen Luder, and others, "Two cheers for the Prince of Wales; RIBA criticises Charles for flawed vision; Price gets flak from architectural schools; Vision of Britain; Architecture, the Prince and the people (Reactions to the Prince of Wales's television programme on architecture)", *Building*, vol. 253, no. 7572 (45), 1988 Nov. 4, p. 5-9, 32.
- Lee Mallett, "Jencks welcomes pluralist approach in architecture", *Building Design*, no. 891, 1988 June 24, p. 8.
- Michael Manser and Charles, HRH, The Prince of Wales, "Royal prerogative; What the Prince of Wales said", *Building design*, no. 909, 1988 Nov. 4, p. 2-3.
- Michael Manser, "Royal prerogative; What the Prince of Wales said", *Building Design*, no. 909, 1988 November 4, p. 2-3; Colin Davies, and others, "Special issue. Unbuilt London: Paternoster, Bracken, Stag, Shaftesbury (Discusses and illustrates schemes for: Paternoster Square – Skidmore Owings & Merrill ; p. 21-23, Foster Associates, p. 24-26 ; Arata Isozaki & Associates, p. 27-29 ; James Stirling Michael Wilford & Associates, p. 30-31 ; MacCormac Jamieson Prichard & Wright, p. 32-35 ; Richard Rogers Partnership, p. 36-38.)", *Architectural review*, vol. 183, no. 1091, 1988 Jan., p. 14-64.
- Ian Martin, "St Paul's: blinded by the spotlight", *Architects' journal*, vol. 187, no. 25, 1988 June 22, p. 17.
- "New master plan for Paternoster; Six at the gates of St Paul's; Architects: Arup Associates (While Arup Associates draw up a new master plan for Paternoster Square, an exhibition of the 'Salon des Refuses' is at the 9H Gallery)", *Building*, vol. 253, no. 7531 (4), 1988 Jan. 22, p. 9, 20.
- "Paternoster bids cut out Arup", *Architects' journal*, vol. 190, no. 12, 1989 Sept. 20, p. 9.
- "Paternoster goes transatlantic (Thomas Beeby, dean of the architecture school at Yale, has emerged as the US designer who will partner John Simpson at Paternoster Square)", *Architects' journal*, vol. 190, no. 22, 1989 Nov. 29, p. 11.
- "Paternoster show (Rival proposals by Arup Associates and John Simpson on display in the Crypt of St Paul's)", *Building design*, no. 890, 1988 June 17, p. 1, 2.
- "Paternoster Square (A discussion between Léon Krier and Charles Jencks)", *Architectural design*, vol. 58, no. 1/2, 1988 Jan./Feb., p. vii-xiii.
- "Paternoster Square (A shortlist of 8 firms has been drawn up for the appointment of an architect to prepare a master plan for Paternoster Square: Arata Isozaki & Associates, Arup Associates, Foster Associates, Kallmann McKinnell & Wood, MacCormac Jamieson & Prichard, James Stirling Michael Wilford & Associates, Richard Rogers Partnership, and Skidmore Owings & Merrill)", *Architect (RIBA)*, vol. 94, no. 5, 1987 May, p. 18.
- "Paternoster Square rivals claim support (Rival schemes for the redevelopment of Paternoster Square by Arup Associates and John Simpson are both claimed to have won public backing. Simpson's scheme is on exhibition in the crypt of St Paul's, and Arups will exhibit their scheme in the same place next month)", *Building*, vol. 253, no. 7569 (42), 1988 Oct. 14, p. 7.
- "Paternoster: the Prince gets veto", *Architects' journal*, vol. 186, no. 48, 1987 Dec. 2, p. 9.
- Catherine Pepinster, "Visionary debate (Includes: Charles is a Tory pawn, says RIBA's Hutchinson; Fathy wins approval for 'primitive architecture'; Royal vision wins unexpected allies; Architects throw down gauntlet to Prince; Rules of design)", *Building*, vol. 254, no. 7614 (36), 1989 Sept. 8, p. 10-11.

- Paulhans **Peters**, "Charles gegen die Moderne: ein Buch, ein Film, eine Ausstellung [Charles versus the Modern: a book, a film, an exhibition]", *Baumeister*, vol. 86, no. 11, 1989 Nov., p. 11-12, 60, 65.
- Ken **Powell**, "London in the age of the Master Plan", *RIBA journal*, vol. 96, no. 3, 1989 Mar., p. 44-47.
- Ken **Powell**, "That which endures (The designs for the new Paternoster Square in the City of London are awaited with keen interest, not least because of the reputation of 'progressive' Classicism of Demetri Porphyrios, a member of the architectural team working on the project and a devotee of the traditional city landscape)", *Country life*, vol. 184, no. 50, 1990 Dec. 13, p. 38-39.
- "Prince's vision becomes reality (Terry Farrell has been drafted in by the new owners of Paternoster Square to turn John Simpson's Prince-favoured Classical vision of Britain's most sensitive site into a commercial reality)", *Architects' journal*, vol. 190, no. 19, 1989 Nov. 8, p. 9.
- "Public design (Arup Associates' exhibition of their ideas for redeveloping the St Paul's Paternoster precinct is an attempt to involve the public in a major building project - report on conversation with Sir Philip Dowson and Peter Foggo of Arup's about the exhibition and the ideas on show)", *Architects' journal*, vol. 187, no. 27, 1988 July 6, p. 24-25.
- "Prince Charles: Sinai of the times", *Architects' journal*, vol. 187, no. 44, 1988 Nov. 2, p. 10.
- Richard **Rogers**, and others, "Special issue. Richard Rogers 1978-1988 (Paternoster Square - a strategy, p. 218-223)", *A&U*, no. 12 supplement, 1988 Dec., p. 8-312.
- Richard **Rogers**, "Pulling Down the Prince", *The Times*, July 3, 1989, p. 10.
- "Royal premiere: Paternoster II", *Architects' journal*, vol. 187, no. 24, 1988 June 15, p. 9.
- Martin **Spring**, "Architects battle for City prize", *Building*, vol. 252, no. 7488 (12), 1987 Mar. 20, p. 7.
- Martin **Spring**, "Ministering to St Pauls; Architects: Arup Associates, with MacCormac Jamieson Prichard & Wright, and Michael Hopkins & Partners", *Building*, vol. 253, no. 7575 (48), 1988 Nov. 25, p. 19-21.
- Martin **Spring**, "Paternoster Square planners urge single ownership for scheme; Architects: Arup Associates", *Building*, vol. 253, no. 7575 (48), 1988 Nov. 25, p. 8.
- Martin **Spring**, "Prince's scheme picked for Paternoster (After a change of developer, John Simpson's scheme for Paternoster Square looks likely to go ahead, with Terry Farrell as project co-ordinator)", *Building*, vol. 254, no. 7623 (45), 1989 Nov. 10, p. 10.
- Martin **Spring**, "Scaled down plans for Paternoster Square; Architects: Arup Associates", *Building*, vol. 253, no. 7552 (25), 1988 June 17, p. 10.
- "Square row; Paternoster - the invisible plan (Arup Associates named as winners)", *Architects' journal*, vol. 186, no. 32, 1987 Aug. 12, p. 9, 10.
- Gavin **Stamp**, "Wren's vision of St Paul's", *Architects' journal*, vol. 187, no. 24, 1988 June 15, p. 24-25.
- Lucien **Steil**, and others, "AD Profile. Imitation & innovation (Paternoster Square redevelopment project, London - John Simpson & Partners, p. 78-80.)", *Architectural design*, vol. 58, no. 9/10, 1988 Sept./Oct., p. 1-81.
- Mark **Swenarton**, "Gloves off at Paternoster; Attention to detail in St Paul's proposal; Architects: Arup Associates", *Building design*, no. 912, 1988 Nov. 25, p. 1, 10.
- Mark **Swenarton**, "Responding to the Prince; The Paternoster story (On the history of controversy surrounding Paternoster Square and reactions to the Prince of Wales' speech)", *Building design*, no. 865, 1987 Dec. 11, p. 10.
- "Taking consultation at a Gallup", *Architects' journal*, vol. 187, no. 42, 1988 Oct. 19, p. 13.
- "The battle for Paternoster", *Architects' journal*, vol. 185, no. 12, 1987 Mar. 25, p. 11.
- Deborah **Thorp**, "RTPI president slams Arup plan for Paternoster; Architects: Arup Associates", *Building design*, no. 876, 1988 Mar. 11, p. 6.

➔ NEW WAVE MONARCHY : régime d'engagement politique à l'âge du thatchérisme / p. 171-185

- Tony **Aldous**, "A question of context (The Prince of Wales' recent speech on architecture has polarised opinion. But does this, and did the speech, miss the point?)", *Building design*, no. 697, 1984 Jul 6, p. 9.
- David **Atwell**, "Prince's shot off target", *Building Design*, no. 812, 1986 Nov. 14, p. 9.
- Lewis **Blackwell**, and Gillian **Darley**, "Environment gets the royal touch; Kings, princes and architecture", *Building design*, no. 727, 1985 Feb 22, p. 12-13.

- Lewis **Blackwell**, "Prince asks RIBA for city report: Royal request puts institute on the spot", *Building Design*, no. 769, 1986 Jan. 10, p. 1.
- Lewis **Blackwell**, "Prince backs controversial scheme to save church; Architects for conversion: Poynton Bradbury Associates", *Building Design*, no. 783, 1986 Apr. 18, p. 3.
- Sherban **Cantacuzino**, "Force of Reaction in Architecture", *The Times*, June 6, 1984.
- "Charles calls for trusts to cut red tape", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 25, 1986 June 18, p. 25.
- "Charles fails to stir architects (Reactions to the speech by the Prince of Wales at the banquet to mark the 150th anniversary of the RIBA)", *Building*, vol. 246, no. 7346 (23), 1984 Jun 8, p. 10.
- **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Countryside – changes", *The National Trust Magazine*, October 15, 1995.
- **Charles, HRH The Prince of Wales**, "HRH The Prince of Wales: Building communities", *Architectural Design*, vol. 56, no. 12, 1986, p. 34-35.
- **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Power to the people", *Perspectives on architecture*, vol. 1, no. 1, 1994 Apr., p. 18-19.
- **Charles, HRH The Prince of Wales**, "Too Good to Lose", *Perspectives Magazine*, 1st September, 1997 ; no. 31, 1997 Oct./Nov., p. 36-39.
- "Charles Prince of Wales, Royal prerogative", *Building*, vol. 246, no. 7346 (23), 1984 Jun 8, p. 28-29.
- Peter **Davey**, "Fairytale Prince", *Architectural Review*, no. 1102, 1988 December, p. 4-5.
- Peter **Davey**, "Hope after Horror?" in "Special issue. Up and coming in England [This issue is about England and some of the enormous problems of architecture and the environment created by the Thatcher government and the Prince of Wales. Includes: Hope after horror?, by Peter Davey, p. 22-25; Up and coming in England - a new generation of English practices run by people who have worked for Foster, Rogers and Hopkins, by Charlotte Ellis, p. 26-62; (...) The past and MacCormac, by Dan Cruickshank, p. 68-75; Paternoster pressure, by Peter Buchanan, p. 76-80; In England - changes that have taken place in England and Englishness, by Robert Harbison, p. 81-82; Shopping mad - the erosion of urbanity, by Frances Anderton, p. 83-86]", *Architectural Review*, vol. 185, no. 1107, 1989 May, p. 22-86.
- Jacques **Ferrier**, « Hauts faits du Prince [The Prince: actions from on high] », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 260, décembre 1988, p. 37.
- Bruno **Galletta**, and others, "Speech by HRH the Prince of Wales at the RIBA gala evening. Special issue. GB architecture", *Industria delle costruzioni*, vol. 18, no. 153/154, 1984 Jul/Aug, p. 5-73.
- Paul **Goldberger**, "Should the prince send modernism to the tower?", *The New York Times*, 1988 March 13.
- "Hackney report overshadowed (Prince Charles' invitation to the RIBA to carry out a major inquiry into inner city decay throws doubt on the future of community architect Rod Hackney's own report on urban rioting)", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 3, 1986 Jan. 15, p. 31.
- "He's ignorant, we're paranoid; Few share Prince's faith in tradition; We're defending ourselves to death; Philistine nation; The Prince finally declares war [Results of a survey by the AJ on architects' reactions to Prince Charles's views on architecture, on the occasion of the V&A exhibition and the publication of his book]", *Architects' Journal*, vol. 190, no. 10, 1989 September 6, p. 9-11.
- "High jinx and human folly; and, RIBA licks its wounds after Charles' bombshell (Report on the RIBA's 150th anniversary gala and awarding of the Royal Gold Medal to Charles Correa at Hampton Court Palace, and the furore caused by Prince Charles's speech.)", *Architects' journal*, vol. 179, no. 23, 1984 Jun 6, p. 28-29, 30.
- Ian **Latham**, Neal Morris and others, "Two cheers for the Prince; A style fit for a Prince?; Architecture gets royal raspberry at anniversary gala; Likes and dislikes of Prince Charles; Royal speech - your verdict [Reactions to Prince Charles' controversial speech at the Hampton Court Gala]", *Building Design*, no. 693, 1984 June 8, , p. 1, 2, 7, 10.
- Julia **Lichtblau**, "Prince Charles pays the AIA a visit", *Architectural Record*, vol. 174, no. 1, 1986 Jan., p. 57.
- Owen **Luder**, "Prince Charles and architecture author", *Building*, vol. 246, no. 7347, 1984 Jun 15, p. 21.
- Lee **Mallett**, "Andrews tells the Prince - get rid of Rod Hackney", *Building Design*, no. 811, 1986 Nov. 7, p. 52.
- Andrea **Oppenheimer Dean**, "Prince Charles wins Scully Prize", *Architectural record*, vol. 193, no. 12, 2005 Dec., p. 41.
- Andreas **Papadakis** and others, AD Profile 86. The new modern aesthetic [Includes: The question of modernism by Andreas Papadakis, p. 6-7; Where are the new moderns? by Marshall Berman, p. 8-9; Richard

Meier and the city in miniature by Kenneth Frampton, p. 10-19; The resurrection and death of the new moderns by Charles Jencks, p. 20-25], *Architectural Design*, vol. 60, no. 7/8, 1990, p. 6-96.

- Martin **Pawley**, "A precedent for the Prince", *Architectural Review*, no. 1115, 1990 January, p. 80-82.
- **Prime minister Margaret Thatcher**, "The moral basis of a free society", *Daily Telegraph*, May 16, 1978.
> <http://www.margaretthatcher.org/>
- "Prince Charles and Correa at Hampton Court Palace", *RIBA journal*, vol. 91, no. 7, 1984 Jul, p. 7.
- "Prince Charles in the limelight at Harvard GSD's anniversary", *Architecture (AIA)*, vol. 75, no. 10, 1986 Oct., p. 21.
- "Prince Charles opens community housing; Architects : Shephard Epstein & Hunter", *Building*, vol. 247, no. 7354 (31), 1984 Aug 3, p. 13.
- "Prince of Wales hands out community awards", *Architect (RIBA)*, vol. 93, no. 7, 1986 July, p. 69.
- "Prince steps back from inner cities committee", *Building Design*, no. 786, 1986 May 9, p. 7.
- "Prince urges joint action on inner cities", *Building*, vol. 248, no. 7383 (9), 1985 Mar 1, p. 8.
- "Prince urges more aid for community architecture work", *Building design*, no. 726, 1985 Feb 15, p. 7.
- "RIBA sidelined for Prince's inner city plea", *Building*, vol. 251, no. 7453 (28), 1986 July 11, p. 7.
- "Ronan Point legal victory: Council wins new round against builders", *Building design*, no. 692, 1984 Jun 1, p. 1.
- Graham **Ridout**, "Infernal tower", *Building*, vol. 251, no. 7465 (40), 1986 Oct. 3, p. 41-44 .
- "Royal approval for community designs (Prince Charles, on a visit to Macclesfield, has endorsed the concept of public participation in town architecture, while the community-designed Scottish Special Housing Association scheme at Kirkland Street, Glasgow, has been opened)", *Building*, vol. 248, no. 7381 (7), 1985 Feb 15, p. 13.
- Russell **Steadman**, "A battle royal (Report of a speech by Prince Charles at the Housebuilder of the Year Awards in which he criticised the building industry for the lack of development of derelict urban sites)", *Building*, vol. 251, no. 7470 (45), 1986 Nov. 7, p. 26-27.
- Russell **Steadman**, "Hackney should go says Andrews (Raymond Andrews says that Rod Hackney should be dropped as an unofficial adviser to the Prince of Wales)", *Building*, vol. 251, no. 7470 (45), 1986 Nov. 7, p. 11.
- Russell **Steadman**, Martin Spring, and Lynda Relph-Knight, "Prince lets builders off the hook over inner city decay; Star-spangled banter at Astoria; Grassroots growth; Prince Charles at the Astoria", *Building*, vol. 251, no. 7474 (49), 1986 Dec. 5, p. 9, 18-19, 40-41.
- "Teachers get royal summons", *Building design*, no. 748, 1985 Jul 19, p. 1.
- "The Hampton Court speech", *Royal Institute of British Architects*, vol. 3, no. 2 (6), 1984, p. 48-51.
- Alan **Thompson**, "Government expert admits virtues of tower demolition", *Building design*, no. 728, 1985 Mar 1, p. 4.
- Alan **Thompson**, "Point tenants claim cover-up", *Building Design*, no. 806, 1986 Oct. 3, p. 32.
- Alan **Thompson**, "Scandal of Ronan Point uncovered: demolition reveals serious buildings defects", *Building Design*, no. 802, 1986 Sept. 5, p. 1, 48.
- "'Urban spokesman' Prince receives Mumford award", *Building design*, no. 1025, 1991 Mar. 8, p. 4.
- Nick **Wates**, "Finding a hole in the Mint", *Building design*, no. 747, 1985 Jul 12, p. 11.
- Nick **Wates**, "Royal suggestions for the urban crisis", *Building design*, no. 728, 1985 Mar 1, p. 40.
- John **Wood**, "Prince heads list of speakers for major cities conference", *Building Design*, no. 795, 1986 July 11, p. 3.



3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES / p. 187-243

→ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) – l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté / p. 188-199

- Gus Alexander, "Chicken coup [No.1 Poultry, City of London]; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 262, no. 8010 (40), 1997 Oct. 10, p. 40-41.
- Brian Anson, "Private view. The rich man and his castle", *Architects' journal*, vol. 190, no. 1, 1989 July 5, p. 81.
- "Arquitetura britanica perde James Stirling [British architecture loses James Stirling]", *Projeto*, no. 154, 1992 July, p. 17.
- Clive Aslet, and others, "AD Profile: 71. The new classicism in architecture and urbanism", *Architectural design*, vol. 58, no. 1/2, 1988 Jan./Feb., p. 1-81.
- Carlo Aymonino, and Manfredo Tafuri, "Per/To James Stirling (1926-1992)", *Zodiac*, no. 8, 1992/1993 Sept./Feb., p. 4-5.
- Adrian Barrick, "Palumbo forced to go to Lords over No 1 Poultry; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 984, 1990 May 4, p. 5.
- "Big Jim", *Architecture d'aujourd'hui*, no. 282, 1992 Sept., p. 34-37.
- Mike Booth, and others, "Number 1, Poultry, City of London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Arup journal*, vol. 34, no. 2, 1999, p. 3-8.
- Geoffrey Broadbent, "James Stirling, 1926-1992", *Archithese*, vol. 22, no. 4, 1992 July/Aug., p. 73-74.
- Richard Bryant, "James Stirling remembered", *Architecture (AIA)*, vol. 81, no. 8, 1992 Aug., p. 23.
- Peter Buchanan, and others, "L'heritage de big Jim [Big Jim]", *Architecture interieure cree*, no. 250, 1992 Oct., p. 98-113, 166.
- Piera Busacca, "Il 'Mansion House Square' e la problematica del rinnovo urbano in Inghilterra ['Mansion House Square' and the problem of urban renewal in England]", *Universita di Catania. Istituto Dipartimentale di Architettura ed Urbanistica, Quaderno*, no. 15, 1987 Dec., p. 70-100.
- Brian Carter, "James Stirling 1926-1992", *RIBA journal*, vol. 99, no. 8, 1992 Aug., p. 28-29.
- Suzanne Cassidy, "Project Denounced by Prince Gets Go-Ahead in London", *The New York Times*, 1991, March 2
- "Church snubs Palumbo gift of Moore altar", *Building Design*, no. 776, 1986 Feb. 28, p. 4.
- Jo Coenen, "James Stirling 1926-1992", *Archis*, no. 8, 1992 Aug., p. 10.
- "Conservation scheme to be put to Mansion House inquiry", *Building*, vol. 253, no. 7547 (20), 1988 May 13, p. 8.
- Robert Cowan, "Lord Palumbo meets his peers", *Architects' journal*, vol. 193, no. 3, 1991 Jan. 16, p. 13.
- Francesco Dal Co, and others, "Special issue. James Stirling", *Architectural review*, vol. 191, no. 1150, 1992 Dec., p. 4-13, 18-78.
- Francesco Dal Co, and others, "Special issue. Recent work of James Stirling Michael Wilford & Associates (No 1 Poultry, London, p. 136-145; No 1 Poultry, 'A great building for the 90s': evidence in favour submitted at the Public Enquiry, by Colin St John Wilson, p. 146-159.)", *A&U*, no. 5 supplement, 1990 May, p. 4-267.
- Francesco Dal Co, "For James Stirling", *Lotus*, no. 73, 1992, p. 1-2.
- Celia De la Hey, "Another stone for St Stephen?", *Country Life*, vol. 179, no. 4620, 1986 Mar. 6, p. 564-565.

- Tom **Devonshire-Jones**, "Moore's church sculptures", *Church Building*, 1986 Winter, p. 4-6.
- **EMC**, "Post-Modernism & discontinuity", *Architectural Design*, vol. 57, no.1/2, 1987.
- Stephen **Fay**, "A Matter of Taste", *The Independent*, Sunday 31 January 1993.
- Luis **Fernandez-Galiano**, "El maestro converso: James Stirling, 1926-1992 [The converted master: James Stirling, 1926-1992]", *Arquitectura viva*, no. 25, 1992 July/Aug., p. 49.
- Paul **Finch**, and others, "Victory (Victory - Peter Palumbo and his battle against the system to develop No 1 Poultry, by Paul **Finch** / Mixed reaction to Lord Palumbo's win / Roads and remains could delay No 1 Poultry start, by Adrian **Barrick** / Epic struggle ends)", *Building design*, no. 1025, 1991 Mar. 8, p. 8-9.
- Paul **Finch**, "Letter from London: the clamour to list Number One Poultry plays into preservationists hands", *Architects' journal*, vol. 242, no. 2, 2015 July 17, p. 5, 16.
- Stephen **Greenberg**, "Stirling tributes. Sir James Stirling 1926-1992", *Architects' journal*, vol. 196, no. 1, 1992 July 1, p. 5, 8-9.
- Vittorio **Gregotti**, "Jim Stirling. 1926-1992", *Casabella*, vol. 56, no. 592, 1992 July/Aug., p. 2-3, 71.
- Penny **Guest**, "Standing room only as 'Son of stump' opens; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 253, no. 7548 (21), 1988 May 20, p. 8.
- Antonia **Halse**, "Henry Moore and the challenge of architecture", *Blueprint*, no. 250, 2007 Jan., p. 77.
- "High Court bid to veto Poultry; Opinions polarised on No 1 Poultry; Listed consent criteria challenged; The story so far; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 189, no. 24, 1989 June 14, p. 9-10.
- Elizabeth **Hopkirk**, "Surprise listing bid for No1 Poultry", *Building Design*, 11 June 2015.
> <http://www.bdonline.co.uk/surprise-listing-bid-for-no1-poultry/5075926.article>
- Arata **Isozaki**, "Remembering Jim Stirling", *GA document*, no. 35, 1992, p. 26-27.
- "It's a definite 'wait and see'", *Architects' journal*, vol. 193, no. 11, 1991 Mar. 13, p. 15.
- Graham **Jahn**, "James Stirling: 1926-1992", *Architecture Australia*, vol. 81, no. 6, 1992 Sept./Oct., p. 15.
- Edward **Jones**, "James Stirling 1926-1992", *Progressive architecture*, vol. 73, no. 8, 1992 Aug., p. 16, 18.
- Averil **King**, "The modern moment [An exhibition dedicated to works created in 1913 reveals how pivotal that year was for modern art. At the Henry Moore Institute, Leeds, from 22 November 2012 to 17 February 2013]", *Apollo*, vol. 177, no. 606, 2013 Feb., p. 84-85.
- Sarah **Kitchen**, "Mappin & Webb redevelopment", *Building*, vol. 254, no. 7602 (24), 1989 June 16, p. 11.
- Udo **Kultermann**, "James Stirling, Architekt 1926-1992", *AIT*, vol. 100, no. 12, 1992 Dec., p. 16-18.
- Bart **Lootsma**, "James Stirling 1926-1992", *Architect (The Hague)*, vol. 23, no. 7/8, 1992 July/Aug., p. 13.
- Nils-Ole **Lund**, "In memoriam. James Stirling 1926-1992", *Arkitekten (Copenhagen)*, vol. 94, no. 12, 1992 Sept., p. 364.
- Vittorio **Magnago Lampugnani**, "James Stirling 1926-1992", *Bauwelt*, vol. 83, no. 26, 1992 July 10, p. 1509.
- Lee **Mallett**, "Poultry tower proves fly in ointment for RFAC; Architects: James Stirling Michael Walford & Associates", *Building design*, no. 885, 1988 May 13, p. 4.
- Robert **Maxwell**, "James Stirling: un modernismo esteso [James Stirling: extending modernism]", *Casabella*, vol. 56, no. 596, 1992 Dec., p. 48-50, 70-71.
- Robert **Maxwell**, "Obituary: James Stirling 1926-1992", *Architectural review*, vol. 191, no. 1146, 1992 Aug., p. 4, 7.
- "Misadventure verdict over Stirling's death", *Building design*, no. 1093, 1992 Sept. 11, p. 5.
- Neal **Morris**, "Opera House duet: mixed team chosen for Covent Garden extension; selected architects: Jeremy Dixon, in association with: William Jack, of : Building Design Partnership", *Building design*, no. 696, 1984 June 29, p. 1.
- Thomas **Muirhead**, Colin **Rowe**, and Robert **Kahn**, "Special issue. James Stirling Michael Wilford and Associates: Stirling since Stuttgart", *A&U*, no. 11 (194), 1986 Nov., p. 21-156.
- Toshio **Nakamura**, "Good-bye James Stirling", *A&U*, no. 9 (264), 1992 Sept., p. 3.
- "Palumbo confident of Poultry appeal; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 186, no. 26, 1987 July 1, p. 12.

- "Palumbo set for new court clash; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 257, no. 7735 (10), 1992 Mar. 6, p. 10.
- "Palumbo wins Poultry battle; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building*, vol. 256, no. 7687 (10), 1991 Mar. 8, p. 7.
- Martin **Pawley**, "James Stirling: meetings with a remarkable man", *Building*, vol. 257, no. 7753 (28), 1992 July 10, p. 20.
- Kenneth **Powell**, "Exhibition. Figuring space: sculpture/furniture from Mies to Moore", *Architects' journal*, vol. 225, no. 7, 2007 Feb. 22, p. 69.
- P G **Raman**, "The last maker of grand forms", *SIAJ*, no. 173, 1992 July/Aug., p. 44-45.
- Francis **Rambert**, "So long big Jim", *D'architectures*, no. 27, 1992 July/Aug., p. 6.
- Humberto **Ricalde G.**, "Big Jim, el heretico (1926-1992) [Big Jim the heretic]", *Arquitectura (Mexico)*, no. 6, 1992 Summer, p. 66-69.
- Andrew **Sim**, "Is this the end for SAVE? (Legal costs incurred during the campaign against Palumbo's Poultry No 1 may bankrupt SAVE)", *Blueprint*, no. 76, 1991 Apr., p. 9.
- "Sir James Stirling - a master of juxtaposition", *Building*, vol. 257, no. 7752 (27), 1992 July 3, p. 12.
- Catherine **Slessor**, "A tribute to the late Sir James Stirling", *Planning (Johannesburg)*, no. 123, 1992 Sept., p. 26-27.
- Martin **Spring**, Andy **Cook**, "What a performance: Royal Opera House, Covent Garden; Architects: Jeremy Dixon Edward Jones BDP", *Building*, vol. 264, no. 8082 (14), 1999 April 9, p. 44-51.
- Colin **St John Wilson**, and others, "Poultry n.1 in London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates, and Ove Arup & Partners", *Zodiac*, no. 3, 1990, p. 62-97.
- Colin **St John Wilson**, "City prize: Stirling at Poultry", *Architecture today*, no. 91, 1998 Sept., p. 52-73.
- James **Stirling**, and others, "AD Profile 85. James Stirling Michael Wilford & Associates (Number 1 Poultry, Mansion House, City of London, p. 30-31.)", *Architectural design*, vol. 60, no. 5/6, 1990, p. 6-112.
- "James Stirling", *Canadian architect*, vol. 37, no. 8, 1992 Aug., p. 4.
- "James Stirling 1926-1992", *Architectural record*, vol. 180, no. 8, 1992 Aug., p. 28.
- "James Stirling 1926-1992", *Deutsche Bauzeitung*, vol. 126, no. 7, 1992 July, p. 9.
- "James Stirling Michael Wilford & Associates, and Ove Arup & Partners, No 1 Poultry, London EC4; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architectural Design*, vol. 56, no. 5, 1986, p. 28-39.
- "Stirling's City legacy; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architects' journal*, vol. 208, no. 17, 1998 Nov. 5, p. 33-43.
- "Stirling under attack at close of Poultry inquiry", *Building*, vol. 253, no. 7553 (26), 1988 June 24, p. 9.
- "Stirling verdict", *Building*, vol. 257, no. 7761 (37), 1992 Sept. 11, p. 7.
- Tony **Styant-Browne**, "James Stirling 1926-1992", *Architect (Melbourne)*, 1992 Sept., p. 16.
- Deyan **Sudjic**, "Sir James Stirling 1926-92", *Baumeister*, vol. 89, no. 8, 1992 Aug., p. 10.
- S T **Thomas**, "Sir James Frazer Stirling (1926-1992)", *Architecture SA*, no. 7/8, 1992 July/Aug., p. 10.
- "Victory at Poultry for Palumbo; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *RIBA journal*, vol. 98, no. 4, 1991 Apr., p. 13.
- Richard **Waite**, "Twentieth Century Society makes listing bid for No 1 Poultry", *Architect' Journal*, vol. 241, no. 23, 2015 June 19, p. 5.
- Richard **Waite**, "Wilford: 'Claims Stirling was unhappy with Poultry are wrong'", *Architect' Journal*, vol. 242, no. 3, 2015 July 24/31.
- Colin **Ward**, "Still more architects die (official)", *Town & country planning*, vol. 61, no. 9, 1992 Sept., p. 232.
- David **Watkin**, and Piers **Gough**, "Were the conservationists right?; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *RIBA journal*, vol. 104, no. 10, 1997 Oct., p. 30-31.
- Julyan **Wickham**, and Francesco **Dal Co**, "In memoriam: the value of Stirling", *Building design*, no. 1102, 1992 Nov. 13, p. 12-14.
- Michael **Wilford**, and others, "James Stirling 1926-1992", *Building design*, no. 1087, 1992 July 3, p. 1, 12-13.

- Michael **Wilford**, and others, "Special issue. James Stirling & Michael Wilford (Number 1 Poultry – Mansion House, City of London, p. 38-45.)", *Architectural monographs*, no. 32, 1993, p. 6-144.
- John **Wood**, "EH tells chief planners that Ridley erred over Poultry; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Building design*, no. 947, 1989 July 28, p. 9.
- Roy **Worskett**, and Peter Palumbo, "Mansion House: keeping the status quo; Stirling asset?: the case for development", *Landscape (London)*, no. 7, 1988 Apr., p. 56-59.
- Dou **Yide**, "Seeing the world from his own eyes - British architect James Stirling [Title proper in Chinese]", *Architectural journal*, no. 12, 1992 Dec., p. 38-42.

➔ **SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) – l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214**

- Peter **Blundell Jones**, "Masters of building. Erik Gunnar Asplund: 3. Evolution of a masterwork. Gothenburg law courts (1)", *Architects' journal*, vol. 186, no. 41, 1987 Oct. 14, p. 32-49.
- Peter **Buchanan**, and others, "Museums-Erweiterungen [Museum extensions] (Sainsbury Wing, the extension to the National Gallery in London (Venturi Scott Brown & Associates), by Peter **Buchanan**, p. 1988-1997.)", *Bauwelt*, vol. 82, no. 37, 1991 Oct. 4, p. 1988-2015.
- Peter **Buchanan**, "Circostanze attenuanti: la nuova ala Sainsbury della National Gallery di Londra [Extenuated circumstance: Sainsbury Wing extension to London's National Gallery]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Spazio e società*, vol. 15, no. 57, 1992 Jan./Mar., p. 78-89.
- David **Brunt**, and Alan **Pepper**, "The National Gallery Sainsbury Wing; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Arup journal*, vol. 26, no. 4, 1991/1992 Winter, p. 20-23.
- Roderic **Bunn**, "The great picture show; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Building services*, vol. 13, no. 8, 1991 Aug., p. 19-23.
- Timothy **Clifford**, "Under the National wing; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Country life*, vol. 185, no. 28, 1991 July 11, p. 86-87.
- Peter **Davey**, and others, "Special issue. Museums and memory (Sainsbury Wing, National Gallery (Venturi Scott Brown & Associates), by Penny **McGuire**, p. 68-70.)", *Architectural review*, vol. 190, no. 1139, 1992 Jan., p. 18-70.
- David **Dillon**, "Context and craft: 1992 AIA Honor Awards", *Architecture (AIA)*, vol. 81, no. 3, 1992 Mar., p. 48-55.
- John Morris **Dixon**, and Rowan **Moore**, "Learning from London; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Progressive architecture*, vol. 72, no. 8, 1991 Aug., p. 80-87.
- "Extending the grey matter; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Designers' journal*, no. 69, 1991 July/Aug., p. 6.
- Stephen **Gardiner**, "National Gallery Wing opens in London; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Architecture (AIA)*, vol. 80, no. 7, 1991 July, p. 26-27.
- "Gothenburg Town Hall extension; Designed by: Asplund", *RIBA Journal*, 1939, 6 Feb., p. 344.
- James **Gowan**, "The duck stops here; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Building design*, no. 1041, 1991 June 28, p. 12-13.
- "Grocer's son's last word; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Blueprint*, no. 83, 1991/1992 Dec./Jan., p. 14.
- Hans **Ibelings**, "Een overbelicht bijgebouw [An overexposed extension]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Archis*, no. 11, 1991 Nov., p. 33-37.
- David **Jenkins**, and others, "Capital gains; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Architects' journal*, vol. 194, no. 8/9, 1991 Aug. 21/28, p. 22-33, 36-39.
- Simon **Jenkins**, "Triumph for a Modern Master OpEd Section", *The Times*, 4 May 1991.
- Jack **Lang**, and others, "Special issue. Musee: temple et forum [Museums] (Harmony in the paradoxical - interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown [illustrates the Sainsbury Wing extension to the National

Gallery, London], by Philippe **Barriere**, p. 104-109.)", *Architecture interieure cree*, no. 246, 1991/1992 Dec./Jan., p. 64-174.

- Mark **Linder**, and Guido **Canella**, "Venturi Scott Brown and Aldo Rossi (On Venturi Scott Brown & Associates' Sainsbury Wing, National Gallery, London, p. 10-41.)", *A&U*, no. 5 (260), 1992 May, p. 8-73.
- Bob **Maguire**, "Frontis; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *RIBA journal*, vol. 98, no. 9, 1991 Sept., p. 6-7, 9, 11-12.
- Robert **Maxwell**, "Both serious and popular: Venturi's Sainsbury Wing; Architects: Venturi Scott Brown Associates, with Sheppard Robson", *Architecture today*, no. 20, 1991 July, p. 30-32, 35-38, 41.
- Jeremy **Melvin**, "Laughing matter; Architects: Venturi Scott Brown Associates", *Building design*, no. 1044, 1991 July 19/26, p. 11.
- Rowan **Moore**, "National Gallery; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown, with Sheppard Robson", *Architectural review*, no. 1133, 1991 July, p. 30-36.
- Luc de **Nanteuil**, "Londres: generosite, discretion, harmonie [London: generosity, discretion, harmony]", *Connaissance des arts*, no. 473/474, 1991 July/Aug., p. 32-41.
- Jean **Nuttall**, "The Sainsbury Wing opens; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Planning (Johannesburg)*, no. 117, 1991 Sept., p. 38-40.
- "On a higher plane; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Museums journal*, vol. 91, no. 10, 1991 Oct., p. 31-34.
- Timothy **Ostler**, "Londres: la National Gallery a enfin son 'furoncle' [National Gallery extension]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Moniteur architecture AMC*, no. 24, 1991 Sept., p. 9.
- Martin **Pawley**, "What London learnt from Las Vegas", *Blueprint*, no. 77, 1991 May, p. 20-23.
- Ken **Powell**, and Charles **Jencks**, "AD Profile 91. Post-Modern triumphs in London (National Gallery - Sainsbury Wing - Charles Jencks with Robert Venturi and David Vaughan, p. 48-57.)", *Architectural design*, vol. 61, no. 5/6, 1991, p. 6-93.
- Ken **Powell**, and others, "AD Profile 94. New museums (New museology, by Kenneth **Powell**, p. 6-7; Architecture as elemental shelter, the city as valid decon, by Robert Venturi and Denise Scott Brown, p. 8-13; Outside with the Venturis, by Sylvia **Lavin**, p. 14-15; The Sainsbury Wing at the National Gallery (Venturi Scott Brown & Associates), by Geoffrey **Baker**, p. 16-19.)", *Architectural design*, vol. 61, no. 11/12, 1991, p. 6-96.
- Henry **Plummer**, "Special issue. Masters of light. First volume: Twentieth-century pioneers [Gunnar Asplund: Goteborg Law Courts, Goteborg, Sweden, 1937, p. 316-319]", *A&U*, no. 11 supplement, 2003 Nov., p. 10-419.
- "Ps: What I wish I had understood two months ago; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *RIBA journal*, vol. 98, no. 9, 1991 Sept., p. 73.
- Kester **Rattenbury**, "Grey matter; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, and Sheppard Robson", *Building design*, no. 1043, 1991 July 12, p. 2.
- James S. **Russell**, and Martin **Pawley**, "To mannerism born; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Architectural record*, vol. 179, no. 10, 1991 Oct., p. 72-79.
- "Seattle Art Museum; Architects: Venturi Rauch & Scott Brown", *Domus*, no. 699, 1988 Nov., p. 36-40.
- Alison **Smithson**, "Lutyens role in the demise of patronage", given at the RIBA members private view of the Edwin Lutyens Exhibition at the Hayward Gallery on 22 November 1981 (RIBA Archive/SPR/22).
- Peter and Alison **Smithson**, "The responsibility of Lutyens", *RIBA journal*, vol. 76, April 1969, p. 146-51.
- "Son of carbuncle opens its doors; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Design (London)*, no. 511, 1991 July, p. 40.
- Martin **Spring**, "Playing to the Gallery; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, with Sheppard Robson", *Building*, vol. 256, no. 7703 (26), 1991 June 28, p. 46-50.
- Gavin **Stamp**, "The Battle of Trafalgar Square", *The Times*, 4 May 1991.
- "The Sainsbury Wing at the National Gallery: an Italianate setting folas jacqur Italian art", *Apollo*, vol. 134, no. 353, 1991 July, p. 3-7.

- "Unveiled, gloves off; Architects: Venturi Scott Brown & Associates, and Sheppard Robson", *Building design*, no. 1040, 1991 June 21, p. 1.
- "Up to Raphael; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Burlington magazine*, vol. 133, no. 1060, 1991 July, p. 427-428.
- "Venturi a Trafalgar [Venturi at Trafalgar Square]; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Casabella*, vol. 55, no. 582, 1991 Sept., p. 34-35.
- "Venturi staircase gets a revamp", *Building design*, no. 1082, 1992 May 29, p. 1..
- Robert Venturi, « A bas post-modernism, of course », *Architecture*, vol. 90, no. 5, May 2001, p. 154-157.
- Robert Venturi, "Learning the right lessons from the Beaux-Arts... the work of Venturi & Rauch", *Architectural design*, vol. 49, no. 1, 1979, p. 23-31.
- Robert Venturi, « Le pluralisme, la pertinence et le figuratif dans l'historicisme ou, plus ça change... », *L'Architecture d'aujourd'hui*, no. 223, octobre 1982, p. 25.
- Robert Venturi and Denise Scott Brown, "Learning from Lutyens", *RIBA Journal*, 1969 Aug., p. 353-354.
- Giles Waterfield, "Diversity of views; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Antique collector*, vol. 62, no. 7, 1991 July/Aug., p. 60-61.
- Ellis Woodman, "Long time coming (Interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown, back in the UK and eager to revisit their Sainsbury Wing for the National Gallery in London)", *Building design*, no. 1617, 2004 Mar. 19, p. 10.
- "Working details. Lighting: art gallery; Architects: Venturi Scott Brown & Associates", *Architects' journal*, vol. 194, no. 8/9, 1991 Aug. 21/28, p. 40-42.

➔ PATERNOSTER SQUARE – la radicalité au-delà de la problématique du style / p. 215-243

La route du néoclassicisme de Richmond à la City : le rêve nostalgique du prince (1984-95) / p. 216-232

- Clive Aslet, and others, "AD Profile: 71. The new classicism in architecture and urbanism", *Architectural design*, vol. 58, no. 1/2, 1988 Jan./Feb., p. 1-81 [Contains: Classicism for the year 2000, by Clive Aslet (p. 5-9); Quinlan Terry - Richmond riverside development (p. 10-13); Imitation & convention in architecture, by Demetri Porphyrios (p. 15-21); The new classicism & its emergent rules, by Charles Jencks (p. 22-31); Demetri Porphyrios - Shipping Offices, City of London (p. 50-53); Léon Krier - Atlantis, Tenerife, with a critique by Demetri Porphyrios (p. 56-65); Demetri Porphyrios - House in Kensington, London (p. 70-77); James Stirling & Michael Wilford & Associates - Science Centre, Berlin, and No 1, Poultry, City of London].
- Clive Aslet, "Neo-classical, but also picturesque: the Richmond riverside development; Architects: Quinlan Terry", *Country life*, vol. 175, no. 4512, 1984 Feb 9, p. 344-345.
- Tim Anstey, "Urban guerrilla", *Building design*, no. 1086, 1992 June 26, p. 29.
- Amanda Baillieu, and Giles Barrie, "Paternoster bombshell (Michael Heseltine has called in the planning application for Paternoster Square)", *Building design*, no. 1069, 1992 Feb. 28, p. 1-2.
- Amanda Baillieu, "Paternoster Square unveiled at last", *Building design*, no. 1036, 1991 May 24, p. 1-2.
- Amanda Baillieu, "Pressure to tone down Paternoster intensifies; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1060, 1991 Dec. 6, p. 5.
- Amanda Baillieu, "St Paul's reads chapter and verse to Paternoster developer", *Architects' journal*, vol. 201, no. 7, 1995 Feb. 16, p. 7.
- Amanda Baillieu, "Tale of the Prince and Mr Simpson", *Building design*, no. 1042, 1991 July 5, p. 1, 32.
- Giles Barrie, "Paternoster approved as RFAC calls for inquiry", *Building design*, no. 1098, 1992 Oct. 16, p. 3.
- Giles Barrie, "Paternoster developers set to scale down scheme", *Building design*, no. 1075, 1992 Apr. 10, p. 3.
- Adrian Barrick, "Farrell plan is 'unacceptable'; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building*, vol. 256, no. 7724 (49), 1991 Dec. 6, p. 12.

- Adrian **Barrick**, "Paternoster developer to withdraw plans", *Building*, vol. 257, no. 7740 (15), 1992 Apr. 10, p. 8.
- Adrian **Barrick**, "Paternoster development snagged on Temple Bar; St Paul's voices its concern (The City Corporation's insistence that the Temple Bar archway is included in the Paternoster Square scheme next to Saint Paul's is set to prove a major headache for the developers. Saint Paul's administrators are set to oppose the height and bulk of the Paternoster schème)", *Building design*, no. 1042, 1991 July 5, p. 5.
- Adrian **Barrick**, "Paternoster hit by design rivals (The classical masterplan – Terry Farrell & Company – is on course to clash with redevelopment proposals for neighbouring buildings)", *Building design*, no. 1026, 1991 Mar. 15, p. 1, 32.
- Adrian **Barrick**, "Paternoster hits first City hurdle; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1059, 1991 Nov. 29, p. 1-2.
- Peter **Buchanan**, and others, Special issue. "Urban investigations", *Architectural review*, vol. 184, no. 1101, 1988 Nov., p. 30-97.
- Abby **Bussel**, "Paternoster Square master plan unveiled (Masterplanners for the scheme - Thomas Beeby, Terry Farrell & Company and John Simpson & Partners)", *Progressive architecture*, vol. 72, no. 9, 1991 Sept., p. 23.
- "Changes ordered to Paternoster plans (Due to criticisms by the City of London Corporation)", *Building*, vol. 257, no. 7730 (5), 1992 Jan. 31, p. 10.
- "City approves Paternoster scheme", *Architects' journal*, vol. 196, no. 17, 1992 Oct. 28, p. 7.
- "Classical survival; Architects: Quinlan Terry", *Architects' journal*, vol. 172, no. 47, 1980 Nov 19, p. 969.
- Dan **Cruikshank**, and others, "Special issue. Capital ideas (Paternoster Square, by Richard Rogers Partnership, p. 40-41.)", *Architects' journal*, vol. 194, no. 24/25, 1991 Dec. 11/18, p. 22-67.
- Dan **Cruikshank**, "Faith in the orders", *Architects' journal*, vol. 187, no. 29, 1988 July 20, p. 24-29.
- Dan **Cruikshank**, "The City Within the City ; Architects: Léon Krier", *Architects' Journal*, vol. 183, no. 45, 1986 Nov. 5, p. 12-15.
- Dan **Cruikshank**, "Triumph of tradition", *Architects' journal*, vol. 173, no. 12, 1981 Mar. 25, p. 518-519.
- "DoE freezes revised Paternoster proposal", *Building design*, no. 1210, 1995 Mar. 3, p. 3.
- "DOE retreats on Paternoster inquiry", *Building*, vol. 257, no. 7736 (11), 1992 Mar. 13, p. 12.
- "Faith in the classical style", *Country life*, vol. 169, no. 4366, 1981 Apr. 23, p. 1101.
- Paul **Finch**, "History vacuum", *Building design*, no. 1037, 1991 May 31, p. 14-15.
- James **Fisher**, "City urges rethink for neoclassic Paternoster; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1246, 1995 Dec. 15, p. 1.
- "Georgians say best buildings 'got away'; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1040, 1991 June 21, p. 6.
- Roderick **Gradidge**, "Reviving townscape values; Architects: Quinlan Terry", *RIBA journal*, vol. 95, no. 9, 1988 Sept., p. 32-36.
- "Heseltine demands Paternoster unity", *Building*, vol. 257, no. 7734 (9), 1992 Feb. 28, p. 7.
- "High hopes for approval of Farrell's Paternoster Square II; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building*, vol. 257, no. 7755 (30), 1992 July 24, p. 8.
- David **Jenkins**, "Buildings of the decade: eight of the very best", *Architects' journal*, vol. 190, no. 25/26, 1989 Dec. 20/27, p. 38-45.
- Derek **Keene**, and others, "Past and future in the shadow of St Paul's (The design and setting of St Paul's: a continuing debate, by Derek **Keene**, p. 99-100; The making of Christopher Wren, by Michael **Hunter**, p. 101-116; The setting of St Paul's Cathedral in the twentieth century, by Robert **Thorne**, p. 117-128; Paternoster - post Holford, by Peter **Murray**, p. 129-139.)", *London journal*, vol. 16, no. 2, 1991, p. 99-139.
- Léon **Krier**, "The Reconstruction of the European City", *RIBA Transactions*, vol. 1, no. 2, 1982, p. 36-44.
- Léon **Krier**, "The reconstruction of vernacular building and classical architecture", *Architects' journal*, vol. 180, no. 37, 1984 Sep 12, p. 55-84.
- Sandra **MacPherson**, and Martin **Spring**, "Paternoster 'just wallpaper', says planner", *Building*, vol. 256, no. 7699 (22), 1991 May 31, p. 11, 16-17.
- Michael **Manser**, "My plan for Paternoster (Reviews the Paternoster exhibition and questions the medieval plan)", *Building design*, no. 1040, 1991 June 21, p. 2.
- Jeremy **Melvin**, "A sideways look at St Paul's", *Building design*, no. 1036, 1991 May 24, p. 7.

- Tracy **Metz**, "Farrell and Krier plan a kinder, gentler England", *Architectural record*, vol. 180, no. 1, 1992 Jan., p. 21.
- "Monuments to mammon", *Architects' journal*, vol. 193, no. 23, 1991 June 5, p. 6-7.
- Neal **Morris**, and Dan **Cruikshank**, "The unveiling of Paternoster", *Architects' journal*, vol. 193, no. 22, 1991 May 29, p. 10-11.
- "Owners in row over St Paul's sightlines (Rolfe Judd are trying to persuade masterplanner Terry Farrell to adopt a more sympathetic approach to the impact of proposed buildings on their site)", *Building design*, no. 1037, 1991 May 31, p. 1, 28.
- "Paterno-no (Report on a special meeting of the Corporation of London's planning and communications committee discussing the Paternoster Square schème)", *Architects' journal*, vol. 194, no. 23, 1991 Dec. 4, p. 6.
- "Paternoster alternative", *Building design*, no. 1044, 1991 July 19/26, p. 1.
- "Paternoster countdown", *Building design*, no. 1097, 1992 Oct. 9, p. 32.
- "Paternoster decision by Christmas", *Building design*, no. 1100, 1992 Oct. 30, p. 4.
- "Paternoster gets public support; Masterplanners: Terry Farrell & Company, and others", *Building design*, no. 1044, 1991 July 19/26, p. 5.
- "Paternoster is 'gravely disappointing' - RFAC", *Building design*, no. 1041, 1991 June 28, p. 5.
- "Paternoster planning challenged", *Building design*, no. 1095, 1992 Sept. 25, p. 3.
- "Paternoster past master (Whitfield Partners' proposal for redevelopment of Juxon House facing the west front of St Paul's)", *Architects' journal*, vol. 193, no. 24, 1991 June 12, p. 7.
- "Paternoster revisions submitted; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1089, 1992 July 24/31, p. 3.
- "Paternoster seeks an official nod", *Building*, vol. 257, no. 7750 (25), 1992 June 19, p. 12.
- "Paternoster site-owner objects", *Building design*, no. 1045, 1991 Aug. 2/9, p. 24.
- "Paternoster snare; Architects for alterations: Rolfe Judd (Proposed redevelopment that differs from the Terry Farrell & Company masterplan)", *Architects' journal*, vol. 193, no. 23, 1991 June 5, p. 11.
- "Patron prince chooses Krier", *Architects' journal*, vol. 187, no. 44, 1988, Nov. 2, p. 9.
- Martin **Pawley**, "Paternoster and Palumbo - a tale of two schemes (How the original Paternoster Square and Mansion House Square schemes were blocked)", *Building*, vol. 256, no. 7704 (27), 1991 July 5, p. 20.
- David **Pearce**, Mark **Swenarton**, "Mysterious ways; An iconoclast for the 80s", *Building design*, no. 910, 1988 Nov. 11, p. 2.
- Nicholas **Penny**, "Paternoster Square", *AA files*, no. 22, 1991 Autumn, p. 97.
- Ken **Powell**, "A chance to restore balance: the options for Spitalfields", *Country Life*, vol. 180, no. 4656, 1986 Nov. 13, p. 1488-1490.
- Ken **Powell**, "Street credibility for classicism; Architects: Quinlan Terry", *Country life*, vol. 182, no. 20, 1988 May 19, p. 172-175.
- "Quinlan Terry makes history: his scheme for an important Thameside site in Richmond demonstrates that it is possible to build a classically designed and traditionally constructed commercial redevelopment; Architects : Quinlan Terry", *Architects' journal*, vol. 179, no. 3, 1984 Jan 18, p. 43-45.
- Kester **Rattenbury**, "Paternoster viewpoint 'impossible'; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building design*, no. 1039, 1991 June 14, p. 1, 48.
- "Revised Paternoster scheme crosses first planning hurdle", *Building*, vol. 257, no. 7766 (42), 1992 Oct. 16, p. 11.
- "RFAC attacks Paternoster 'Disneyland'", *Architects' journal*, vol. 193, no. 26, 1991 June 26, p. 10.
- "Richmond classic; Architects: Quinlan Terry", *Building design*, no. 672, 1984 Jan 13, p. 24.
- "Richmond Riverside, London (Quinlan Terry)" (p. 32-37) in Lucien **Steil**, and others, "AD Profile. Imitation & innovation", *Architectural design*, vol. 58, no. 9/10, 1988 Sept./Oct., p. 1-81.
- "Richmond riverside scheme approved; architects of scheme: Brewer Smith & Brewer", *Architects' journal*, vol. 173, no. 4, 1981 Jan 28, p. 143.
- Karen **Salmon**, "New scheme for London site; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Architecture (AIA)*, vol. 80, no. 7, 1991 July, p. 32.
- Martin **Spring**, "Classical re-mix; Architects: Quinlan Terry, of Erith & Terry", *Building*, vol. 253, no. 7557 (30), 1988 July 22, p. 38-42.

- Naomi Stungo, "Paternoster redesign unveiled; Masterplanners: Terry Farrell & Company", *Building*, vol. 257, no. 7748 (23), 1992 June 5, p. 8.
- Mark Swenarton, John Harris, "A view from the bridge; Behind the facade...; Architects: Quinlan Terry", *Building design*, no. 908, 1988 Oct. 28, p. 20-28.
- Quinlan Terry, Dan Cruickshank, "Twentieth century renaissance: Quinlan Terry's promotion of classical architecture is often misunderstood - an interview in which he explains why he thinks it is the natural way to build", *Architects' journal*, vol. 178, no. 50, 1983 Dec 14, p. 32-40.
- "The other prince fears style mania", *Architects' journal*, vol. 187, no. 45, 1988 Nov. 9, p. 10.
- "Thumbs down from City for Prince's dream of Paternoster", *Architects' journal*, vol. 202, no. 24, 1995 Dec. 21, p. 11.
- Bruno Zevi, and others, "Is there a British tradition? Thoughts from abroad, and, The locals are divided", *Architectural review*, vol. 175, no. 1047, 1984 May, p. 40-47.

Le compromis de Cambridge : la cité mémorielle de William Whitfield (1996-2003) / p. 233-243

- Robert Adam, "Life after Paternoster; Masterplanners: Whitfield Partners", *Building design*, no. 1581, 2003 May 30, p. 10.
- Gus Alexander, "Circling the square; Masterplanners: Whitfield Partners", *Building*, vol. 268, no. 8288 (24), 2003 June 20, p. 28-30.
- Isabel Allen, "Paternoster Square: third time lucky with Whitfield masterplan?", *Architects' journal*, vol. 206, no. 20, 1997 Nov. 27, p. 10-12.
- "Architects named for Paternoster scheme; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Building*, vol. 261, no. 7946 [ie 7957] (37), 1996 Sept. 13, p. 12.
- Amanda Baillieu, "Developers consult prince over Paternoster Square; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Architects' journal*, vol. 204, no. 4, 1996 July 25, p. 9.
- Amanda Baillieu, "Four chosen to work with Whitfield on Paternoster", *Architects' journal*, vol. 204, no. 9, 1996 Sept. 12, p. 7.
- Amanda Baillieu, "Whitfield says Paternoster scheme is 'inappropriate'", *Architects' Journal*, vol. 203, no. 5, 1996 Feb. 8, p. 14
- Christian Breusing, "Paternoster Square, London", *Bauwelt*, vol. 95, no. 4, 2004 Jan. 23, p. 2.
- "Bovis and Stanhope tipped for Paternoster; Architects: Rolfe Judd", *Building*, vol. 263, no. 8022 (3), 1998 Jan. 16, p. 8.
- "Cambridge crop", *RIBA journal*, vol. 113, no. 2, 2006 Feb., p. 9.
- Peter Davey, "Mackintosh re-awakened. Reconstruction of Charles Rennie Mackintosh's own house, Hillhead, Glasgow in the Hunterian Art Gallery; Architects for reconstruction: Whitfield Partners", *Architectural Review*, vol. 171, no. 1024, 1982 Jun, p. 67-69.
- Paul Finch, "City forum debates the future of Paternoster Square", *Architects' journal*, vol. 203, no. 20, 1996 May 23, p. 11.
- Paul Finch, "Paternoster debate reminds us of what we are missing", *Architects' journal*, vol. 203, no. 19, 1996 May 16, p. 15.
- James Fisher, "New cat among the Paternoster pigeons; Architects: Damond Lock Grabowski & Partners", *Building design*, no. 1253, 1996 Feb. 23, p. 1.
- James Fisher, "Prince keen to sound out Paternoster architect; New masterplanner: Sir William Whitfield", *Building design*, no. 1251, 1996 Feb. 9, p. 5.
- James Fisher, "Squaring up to a place in history; Masterplanners: Sir William Whitfield", *Building design*, no. 1331, 1997 Nov. 28, p. 6-7.
- James Fisher, "Whitfield set to submit Paternoster application; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Building design*, no. 1277, 1996 Sept. 13, p. 3.
- James Fisher, "Whitfield slims down shopping at Paternoster", *Building design*, no. 1260, 1996 Apr. 12, p. 4.
- Jonathan Foyle, "History of building materials. 2. A rock in a hard place - the restorative use of stone", *Architects' journal*, vol. 220, no. 6, 2004 Aug. 12, p. 34-37.

- Francesco **Guerrera**, "Design row delays Paternoster project; Masterplanner: Sir William", Whitfield (Masterplanner Sir William Whitfield is in disagreement with Sir Michael Hopkins, whose firm is designing an office for part of the Paternoster site), *Building*, vol. 262, no. 7999 (28), 1997 July 18, p. 8.
- Brian **Hanson**, "Reassessment at Paternoster (The Prince of Wales's intervention in the Paternoster Square competition has been partly overturned – and its final likely effects are far from clear)", *Architects' journal*, vol. 204, no. 15, 1996 Oct. 24, p. 26-27.
- John **Harris**, "The restoration of Temple Bar", *Construction History Society. Newsletter*, no. 68, 2004 Mar., p. 10-11.
- Edwin **Heathcote**, "Paternoster Square masterplan; Architects: Whitfield Partners", *Church building*, no. 52, 1998 July/Aug., p. 30-31.
- Maxwell **Hutchinson**, Kenneth **Murta**, and others, "RIBA Awards 1989", *RIBA Journal*, vol. 97, no. 1, 1990 Jan., p. 25-93 (Richmond House, 79 Whitehall, Whitfield Partners, p. 53-54).
- Elaine **Knutt**, "Prince to meet Paternoster architect (Sir William Whitfield likely to be summoned to discuss masterplan)", *Building*, vol. 261, no. 7927 (6), 1996 Feb. 9, p. 12.
- Mario **Kruger**, "Architectural practice, education and research: on learning from Cambridge", *Docomomo journal*, no. 49, 2013, p. 64-69.
- Thomas **Lane**, "Tales of Temple Bar", *Building*, vol. 268, no. 8312 (49), 2003 Dec. 12, p. 50-52.
- Richard **MacCormac** and Jeremy **Estop**, "Modern legacy: collecting the baggage of tradition", *Architecture today*, no. 141, 2003 Sept., p. 40-49.
- "Mackintosh reborn; Architects of extension: Whitfield Partners", *Architects' Journal*, vol. 174, no. 38, 1981 Sep 23, p. 578-579.
- "Mackintosh within a brutalistic shell. The opening of the Mackintosh permanent exhibition at the Hunterian Gallery; Architects for extension: Whitfield Partners", *Building Design*, no. 564, 1981 Oct 2, p. 16-17.
- Demetrios **Matheou**, "What's right for St Paul's (Sir William Whitfield, once Surveyor to the Fabric of the Cathedral, has been appointed to devise a masterplan for Paternoster Square)", *Architects' journal*, vol. 203, no. 17, 1996 May 2, p. 18-19.
- Jeremy **Melvin**, "Exhibition. Compendium: the work of the University of Cambridge Department of Architecture", *Architects' journal*, vol. 223, no. 5, 2006 Feb. 9, p. 45.
- Adam **Mornement**, "Piece-meal approach at Paternoster; Architects: Whitfield Partners", *World architecture*, no. 64, 1998 Mar., p. 27.
- Ruth **Owens**, "RIBA repeats", *Architects' journal*, vol. 191, no. 1/2, 1990 Jan. 3/10, p. 24-25.
- "Paternoster plans hit a new delay; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Building design*, no. 1316, 1997 July 25, p. 2.
- Kenneth **Powell**, "At our Whit's end", *Architects' journal*, vol. 218, no. 16, 2003 Oct. 30, p. 24-25.
- Kenneth **Powell** and others, "Squaring up; Masterplanner: Sir William Whitfield", *Architects' journal*, vol. 218, no. 16, 2003 Oct. 30, p. 28-45.
- Kenneth **Powell**, "The curse of Paternoster Square (Every effort to produce a scheme for this prime City site seems to end in failure. So what has gone wrong, and what does the future hold?)", *Architects' journal*, vol. 203, no. 17, 1996 May 2, p. 22-24.
- David **Taylor**, "Foster's streamlined tower is set for inquiry ... as City braces itself for Paternoster application", *Architects' journal*, vol. 206, no. 15, 1997 Oct. 23, p. 9.
- "The end of the affair; Masterplanners: Whitfield Partners", *RIBA journal*, vol. 108, no. 4, 2001 Apr., p. 13-16.
- Luciano **Semerani** [guest editor], "AD Profile: 59. The School of Venice", *Architectural Design*, vol. 55, no. 5/6, 1985, p. 4-80 [Contains - Why not? (Luciano **Semerani**); An assessment of the future of the city (Giuseppe **Samona**); What is to be done with old cities? (Aldo **Rossi**); Territory and architecture (Vittorio **Gregotti**); Typology and composition in architecture (Gianugo **Polesello**); Unearthing the type (Augusto Romano **Burelli**); Type and typology (Carlo **Aymonino**); Architectural traditionalism and internationalism (Giuseppe **Samona**); The Department of Architectural History (Paolo **Morachiello**); Elements for a history of axonometry (Massimo **Scolari**)].
- Martin **Spring**, "Latest Paternoster plan finds favour; Masterplanner: Sir William Whitfield (Division of the latest masterplan for the 350 million pound redevelopment of Pasternoster Square into six buildings could help make the project more viable)", *Building*, vol. 262, no. 8017 (47), 1997 Nov. 28, p. 12.
- Martin **Spring**, "Modernists honoured in RIBA national architecture awards", *Building*, vol. 255, no. 7629 (1), 1990 Jan. 5, p. 8.

- Martin **Spring**, "Paternoster goes before City planners", *Building*, vol. 262, no. 8016 (46), 1997 Nov. 21, p. 8.
- Gavin **Stamp**, "Paternoster Square revisited (Nicholas Hawksmoor's 'piazza' plan for St Paul's Cathedral, combining the formal and picturesque, has lessons for changes now being planned)", *Architects' journal*, vol. 204, no. 5, 1996 Aug. 1, p. 20-21.
- Richard **Weston**, "The end of the affair", *RIBA Journal*, vol. 108, no. 4, 2001 Apr., p. 13-16.
- "What's the spec? St Martin's Court, Paternoster Square, City of London; Architects: Allies & Morrison, masterplanners: Whitfield Partners", *Building*, vol. 268, no. 8312 (49), 2003 Dec. 12, p. 55.
- Ellis **Woodman**, "Temple of doom", *Building design*, no. 1651, 2004 Nov. 19, p. 8-9.

→ BIBLIOGRAPHIE DES SOURCES LITTÉRAIRES

References of literary sources

A

- Glen **Adamson** and Jane **Pavitt**, *Postmodernism : style and subversion, 1970-1990*, London : V&A Publications, 2011.
- Paul **Addison**, *No turning back: the peacetime revolutions of post-war Britain*, Oxford : Oxford University Press, 2010.
- Mathew H. **Aitchison** (Ed.), *Visual planning and the picturesque*, Los Angeles : Getty Research Institute, 2010.
- Tony **Aldous**, *Battle for the Environment*, New York : Fontana-Collins, 1972.
- Tony **Aldous**, *Goodbye Britain?*, London : Sidgwick & Jackson, 1975.
- Anthony **Alexander**, *Britain's new towns: from garden cities to sustainable communities*, London : Routledge, 2009.
- Tariq **Ali**, *Street Fighting Years: An Autobiography of the Sixties*, London : Collins, 1987.
- John **Allan**, *Lubetkin: Architecture and the Tradition of Progress*, London : RIBA Publications, 1992.
- Ken **Allinson**, *London's Contemporary Architecture: a visitor's guide*, Oxford ; Boston : Architectural Press, 2000.
- Jane **Allison** and Anna **Ferrari** (ed.), *Barbican: life, history, architecture*, London : Barbican Centre, 2014.
- Colin **Amery**, *A celebration of art and architecture: the National Gallery Sainsbury Wing*, London : National Gallery Publications, 1991.
- Colin **Amery** and Dan **Cruikshank**, *The Rape of Britain*, London : Paul Elek, 1975.
- Perry **Anderson**, *Les Origines de la postmodernité*, Paris : Les Prairies Ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2010 [Londres and New York : Verso, 1998].
- *Andreas Papadakis presents theory + experimentation : an intellectual extravaganza*, London : Academy Editions, 1993.
- Barbara **Arciszewska** and Elizabeth **McKellar**, *Articulating British Classicism, New Approaches to Eighteenth-Century Architecture*, Aldershot : Ashgate, 2004.
- Raymond **Aron**, *Les désillusions du progrès : essai sur la dialectique de la modernité*, Paris : Calmann-Lévy, 1969.
- Clive **Aslet**, *Quinlan Terry: the revival of architecture*, Harmondsworth : Viking, 1986.

B

- Edmund N. **Bacon**, *Design of cities*, London : Thames & Hudson, 1967, 1978 ; New York : Viking Press, 1968.
- Geoffrey Howard **Baker**, *The Architecture of James Stirling and His Partners James Gowan and Michael Wilford*, Farnham ; Burlington (Vt.) : Ashgate, 2011.
- Mary **Banham** and Bevis **Hillier**, *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*, London : Thames & Hudson, 1976.

- Reyner **Banham**, *L'architecture de l'environnement bien tempéré*, Orléans : HYX, 2011 (London : Architectural Press ; The University of Chicago Press, 1969).
- Reyner **Banham**, *Le brutalisme en architecture : éthique ou esthétique ?*, Paris : Dunod, 1970 (*The New Brutalism: ethic or aesthetic?*, London : The Architectural Press, 1966).
- Reyner **Banham**, *Los Angeles, Parenthèses*, 2008 (*Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies*, London : Penguin Books, Ltd., 1971).
- Reyner **Banham**, *Théorie et Design à l'ère industrielle*, Orléans : Hyx, 2009 (*Theory and Design in the First Machine Age*, London : Architectural Press, 1960).
- Correlli **Barnett**, *The Collapse of British Power*, Stroud : A. Sutton, Atlantic Highlands : Humanities pressinter national, 1984.
- Roland **Barthes**, *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, 1985.
- Roland **Barthes**, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1953 (réédité aux Nouveaux Essais critiques en 1972).
- Roland **Barthes**, *L'empire des Signes*, Genève : Skira ; Paris : Flammarion, 1970.
- Martin **Beck**, "Interview with Charles Jencks" in *Half modern, half something else*, New York : Florian Pumphösl, 2003.
- Bernard Iddings **Bell**, *Postmodernism and Other Essays*, Milwaukee, Wis. : Morehouse, 1926.
- Daniel **Bell**, *La fin de l'idéologie*, Paris : Presses Universitaires de France, 1997 (*The End of Ideology: on the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, The Free Press, 1960).
- Daniel **Bell**, *Vers la société post-industrielle*, Paris : Robert Laffont, 1973 (*The coming of post-industrial society : a venture in social forecasting*, New York : Basic books, 1973).
- Ruth **Benedict**, *Patterns of culture*, Boston : Houghton Mifflin, 2005 (New American Library ; Routledge, 1934).
- Hans **Bertens**, *The idea of the postmodern: a history*, London : Routledge, 1995.
- Marcus **Binney**, Roy **Strong**, John **Harris**, *The Destruction of country house, 1875-1975*, London : Thames & Hudson, 1974.
- Marcus **Binney** (and Kit **Martin**), *The Country House: To Be or Not to Be*, London : SAVE Britain's Heritage, 1982.
- Marcus **Binney**, Timothy **Cantell**, John **Harris**, John **Maddison** and Matthew **Saunders**, *The Mansion House Square scheme: stop it / SAVE Britain's Heritage*, London : SAVE Britain's Heritage, 1982.
- Peter **Blake**, *L'Architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 15h32 (ou à peu près)*, Paris : Éditions du Moniteur, 1980 (*Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture hasn't worked*, Boston: Little Brown and Compagny, 1974).
- Peter **Blake**, *God's own junkyard: The planned deterioration of America's landscape*, Holt, Rinehart & Winston, 1964.
- Peter **Blake**, *Marcel Breuer: sun and shadow: the philosophy of an architect*, New York : Dodd Mead and compagny, 1955.
- Peter **Blake**, *The Master Builders*, New York : Knopf, 1960.
- Reginald **Blomfield**, *Modernismus*, London : Macmillan and Co., 1934.
- Peter **Blundell Jones** and Eamonn **Canniffe**, *Modern architecture through case studies 1945-1990*, London : Architectural Press, 2007.
- Yves **Bonny**, *Sociologie du temps présents. Modernité avancée ou postmodernité ?*, Paris : A. Colin, 2004.
- John **Bold** and Tanis **Hinchcliffe**, *Discovery London's Building*, London : Frances Lincoln Limited, 2009.
- John **Bold** and Edward **Chaney**, *English Architecture: Public and Private*, Rio Grande, Ohio : Hambledon, 1993.
- Simon **Bradley** and Nikolaus **Pevsner**, *London 1: The City of London*, London : Penguin books, 1997.
- Geoffrey **Broadbent**, *Design in architecture : architecture and the human sciences*, London ; New York : John Wiley & Sons, 1973 ; Fulton, 1988.
- Geoffrey **Broadbent**, Richard **Bunt** and Thomas Llorens, *Meaning and behaviour in the built environment*, Chichester ; New York : Wiley, 1980.
- Geoffrey **Broadbent**, Richard **Bunt** and Charles Jencks, *Signs, symbols, and architecture*, Chichester ; New York : Wiley, 1980.
- Brent C. **Brolin**, *The Failure of Modern Architecture*, London : Studio Vista ; Van Nostrand Reinhold, 1976.

- *Buchanan Report*, London : HMSO, 1963 ; *Traffic in Towns*. The specially shortened edition of the Buchanan Report, Harmondsworth : Penguin Books, 1964.
- Jacob **Burckhardt**, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris : Plon, 1958 [*Die Kultur der Renaissance in Italien*, E.A. Seemann, 1877-1878].

C

- Alexander **Caragonne**, *The Texas Rangers: notes from an architectural underground*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1995.
- Peter **Carter**, *Mies van der Rohe au travail*, Paris : Phaidon, 2005 [New-York : Phaidon, 1974].
- Françoise **Choay**, *L'urbanisme utopies et réalités : Une anthologie*, Paris : éditions du Seuil, 1974 (1^{ère} éd. 1965 ; éd. Points, 2014).
- Paul **Claval**, *Ennobler et embellir, De l'architecture à l'urbanisme*, Paris : éd. Les Carnets de l'info : diff. Volumen, 2011.
- **Clore gallery**, *The Turner collection in the Clore Gallery : an illustrated guide ; The Clore Gallery : an illustrated account of the new building for the Turner Collection : architects, James Stirling, Michael Wilford and Associates*, London : Tate Gallery, 1987
- Cynthia **Cockburn**, *The Local State: Management of Cities and People*, London : Pluto Press, 1977.
- Alan **Colquhoun**, *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge Mass. ; London : MIT Press, 1981
- Alan **Colquhoun**, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-87*, Cambridge Mass. : MIT Press, 1989.
- Jonathan **Colin**, *The Nation's Mantelpiece: A history of the National Gallery*, London : Pallas Athene, 2006.
- **Committee on Public Participation in Planning** (Chairman of Committee: A.M. **Skeffington**), *People and planning*, London : H.M.S.O., 1969.
- Becky **Conekin**, *The Autobiography of a Nation: the 1951 Festival of Britain*, Manchester University Press, 2003.
- Steven **Connor**, *Postmodernist culture: an introduction to theories of the contemporary*, Oxford : Blackwell, 1989.
- John **Cornforth**, *The Search for a Style: Country Life and Architecture, 1897-1935*, London : A. Deutsch : Country Life, 1988.
- Mark **Crinson**, *Modern Architecture and the End of Empire*, Aldershot : Ashgate, 2003.
- Alan **Crookham**, *The National Gallery, an illustrated history*, London : National Gallery Compagny Limited, 2009.
- Gordon **Cullen**, *The Concise Townscape*, London : Routledge/Architectural Press ; Van Nostrand Reinhold Company, 1961.
- Gordon **Cullen**, *Townscape*, London : Architectural Press, 1961.
- Elizabeth **Cumming** and Wendy **Kaplan**, *Arts & Crafts Movement*, London : Thames & Hudson, 1991.
- William J. R. **Curtis**, *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris : Phaidon, 2006 (*Modern Architecture since 1900*, London : Phaidon, 1982).
- François **Cusset**, *French Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Paris : Éditions La Découverte, 2003.

D

- Trevor **Dannatt**, *Modern Architecture in Britain*, London : Batsford, 1959.
- Peter **Davey**, *L'Architecture Arts & Crafts*, Liège : Mardaga, 1980 (*Arts and Crafts architecture*, London : Architectural Press ; Rizzoli, 1980).
- Robert **Davis**, Frank **O'Hagan**, *Robert Owen*, London ; New York : Continuum Press, 2010.
- Ivor **De Wolfe**, *The Italian Townscape*, London: Architectural Press, 1963.
- John **Delafons**, *Politics and Preservation: A Policy History of the Built Heritage, 1882-1996*, London : Weinheim ; New York : E & FN Spon, 1997.

- Ian **Donnachie**, Robert Owen. *New Lanark and New Harmony*, East Lothian : Tuckwell Press, 2000.

E

- Umberto **Eco**, *La Structure absente, introduction à la recherche sémiotique*, Paris : Mercure de France, 1972 [Milano : Bompiani, 1968].
- Catherine **Egley Waggoner**, *Making Camp: Rhetorics of Transgression in US Popular Culture*, Tuscaloosa : U of Alabama P, 2008.

F

- Susan **Fainstein** and Scott **Campbell**, *Readings in Planning Theory*, Oxford : Blackwell Publishers, 2003.
- Giovanni **Fanelli**, Roberto **Gargiani**, *Histoire de l'architecture moderne, Structure et revêtement*, Lausanne : Presses Polytechniques et universitaires romandes, 2008 [Storia dell'architettura contemporanea, Roma-Bari : Gius. Laterza & Figli S.p.a., 1998].
- Terry **Farrell**, Piers Gough, Alban **Gate**, *Embankment Place, Vauxhall Cross*, London : Wordsearch, 1993.
- Simon **Featherstone**, *Englishness: twentieth century popular culture and the forming of English identity*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Adam **Fergusson**, *The Sack of Bath*, Michael Russell Publishing Ltd, 1973.
- **Festival d'automne de Paris**, *La modernité, un projet inachevé, 40 architectes*, Paris : éd. du Moniteur, 1982.
- Ingeborg **Flagge** und Romana **Schneider**, *Revision der Postmoderne = Post-modernism revisited*, Hamburg : Junius, 2004.
- Alec **Forshaw** and Alan **Ainsworth**, *New City: Contemporary Architecture in the City of London*, London : Merrell, 2013.
- Hall **Foster** ed, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Seattle : Bay Press, 1983.
- Kenneth **Frampton**, *L'architecture moderne, Une histoire critique*, Paris : Thames & Hudson, 2007 (*Modern Architecture a Critical History*, London : Thames & Hudson, 1980).

G

- Stephen **Games** (ed.), *Pevsner on Art and Architecture: The Radio Talks*, London : Methuen, 2002.
- Patrick **Geddes**, *Cities in evolution: an introduction to the town planning movement and to the study of civics*, Routledge : Thoemmes Press, 1998, (London : Williams & Norgate, 1915).
- Andrews **Geoff** and Richard **Cockett**, Alan **Hooper**, Michael **Williams**, *New Left, New Right and Beyond. Taking the Sixties Seriously*, London : Palgrave Macmillan, 1999.
- Frederick **Gibberd**, *Town Design*, London : Architectural Press, 1959.
- Diane **Ghirardo**, *Les Architectures post-modernes*, Paris : Thames & Hudson, 1997 (*Architecture After Modernism*, London : Thames & Hudson, 1996).
- Christopher **Gilbert**, *The Life and Work of Thomas Chippendale (2 vols.)*, New York : Macmillan, 1978.
- Ian **Gilmour**, *Dancing with Dogma: Thatcherite Britain in the Eighties*, London ; New York : Simon & Schuster, 1992.
- William **Gilpin**, *An Essay on Prints*, London : G. Scott for J. Robson, 1768.
- Robert **Goodman**, *After the Planners*, New York : Simon and Schuster, 1971.
- David **Gosling** and Foster **Norman**, *Gordon Cullen: visions of urban design*, London : Academy Editions, 1996.
- Paul **Gottfried** and Thomas **Fleming**, *The Conservative Movement*, Boston : Twayne Publishers, 1988.
- Paul **Greenhalgh**, *Modernism in Design*, London : Reaktion Books, 1990.
- Algirdas Julien **Greimas**, *Du sens, essais sémiotiques*, Paris : Seuil, 1970.
- Algirdas Julien **Greimas**, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris : Seuil, 1976.

H

- John **Habraken**, *Supports, an Alternative to Mass Housing*, Scheltema & Holkema, 1962 ; Urban International Press, 1972.
- Peter **Hall**, *Cities of tomorrow : an intellectual history of urban planning and design since 1880*, Chisester : Wiley Blackwell, 2014.
- Peter **Hall** and Colin **Ward**, *Sociable Cities: the Legacy of Ebenezer Howard*, Chisester ; New York : John Wiley and Sons, 1998 ; London : Routledge, 2014.
- Jonathan **Harris**, *The new art history: a critical introduction*, London : Routledge, 2001.
- Ihab Habib **Hassan**, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Litterature*, New York : Oxford Univ. Press, 1971.
- Friedrich August **von Hayek**, *La Route de la servitude*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002 ; 2013 [*The Road to Serfdom*, London : Routledge Press ; University of Chicago Press, 1944].
- Anne **Helmreich**, *The English garden and national identity, Modern architecture and cultural identity*, New York : Cambridge University Press, 2002.
- Henry-Russell **Hitchcock** and Philip **Johnson**, *Le Style international*, Marseille : éd. Parenthèses, 2001 (*The International Style: Architecture since 1922*, New York : Norton, 1932).
- William Graham **Holford** and Charles Henry **Holden**, *The New Plan for the City of London*, London : Architectural Press, 1946.
- Ebenezer **Howard**, *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, S. Sonnenschein & Co., Ltd., 1898 [Routledge : Thoemmes Press / 1998].
- Ebenezer **Howard**, *Garden Cities of Tomorrow*, London : Faber and Faber : 1946, 1960, 1965, 1985 ; Books for business, 2001.
- Irving **Howe**, *Decline of the New*, New York : Harcourt, Brace, 1970.
- Christopher **Hussey**, *English Country Houses Open to the Public*, London : Country Life, 1951.
- Christopher **Hussey**, *English Country Houses (volume 1: Early Georgian, 1715-1760, volume 2: Mid Georgian, 1760-1800, volume 3: Late Georgian, 1800-1840)*, London : Country Life, 1955, 1956, 1958.
- Christopher **Hussey**, *English Gardens and Landscapes, 1700-1750*, London : Country Life, 1967.
- Christopher **Hussey**, *Picturesque: Studies in a Point of View*, London : F. Cass & Co, 1967 [G. P. Putnam's Sons, 1927].
- Christopher **Hussey**, *The Life of Sir Edwin Lutyens*, London : Country Life, 1950.
- Linda **Hutcheon**, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, London : Routledge, 1988.
- John Maxwell **Hutchinson**, *The Prince of Wales: right or wrong? An architect replies*, London : Faber & Faber, 1989.

I

- **Institute of Contemporary Arts**, *Art & architecture*, London: Institute of Contemporary Arts, 1983

J

- Charles **Jencks**, *Architecture 2000: Predication and Methods*, London : Studio Vista ; New York : Praeger, 1971.
- Charles **Jencks**, *Critical Modernism – Where is Post Modernism Going?*, London : Wiley Academy, 2007.
- Charles **Jencks**, *Free-Style Classicism*, London : Architectural Design, 1982.
- Charles **Jencks**, « La bataille des étiquettes, modernisme tardif contre postmodernisme », in *Nouveaux plaisirs d'architectures*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1985, p. 25-33.
- Charles **Jencks**, *Le langage de l'architecture post-moderne*, Paris : Denoël, 1979 (*The Language of Post-Modern architecture*, New York : Rizzoli ; London : Academy Editions, 1977 ; second in 1978, third in 1981, fourth in 1984, fifth in 1988, sixth in 1991, and seventh editions in 2002).
- Charles **Jencks**, with George **Baird** and Geoffrey **Broadbent**, *Meaning in Architecture*, London : Barrie & Rockliff the Cresset P. ; New York : Braziller, 1969.

- Charles **Jencks**, *Mouvements modernes en architecture*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1973 (*Modern Movements in Architecture*, New York: Doubleday, 1972).
- Charles **Jencks**, *Post-Modern Classicism*, London : Academy Editions, 1980.
- Charles **Jencks**, *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture*, London : Academy Editions, 1987.
- Charles **Jencks**, *The Iconic Building – The Power of Enigma*, London : Frances Lincoln, 2005.
- Charles **Jencks**, *The New Paradigm in Architecture*, Yale University Press ; London, New Haven, 2002.
- Charles **Jencks**, *The story of Post-Modernism: five decades of the ironic, iconic and critical in architecture*, Chichester : Wiley, 2011.
- Charles **Jencks**, *Un classicisme Post-moderne*, Paris ; Londres : Academy Editions, 1980.
- Charles **Jencks**, *Un classicisme Post-moderne*, Paris ; London : Academy Editions, 1980.
- Charles **Jencks**, *What is post-modernism?*, London : Academy Editions, 1996.
- David **Jenkins**, *Clore gallery Tate gallery : James Stirling*, London : Phaidon Press, 1992.
- Paul **Jodard**, *Lightweight Classic: Terry Farrell's Covent Garden*, London : Cheerman, 1993.
- Philip **Jodidio**, *Serpentine gallery pavilions*, Köln : Taschen, 2011.

K

- Peter **Katz**, *The New Urbanism: toward an architecture of community*, New York : Mc Graw-Hill, 1994.
- Derek **Keene**, R. Arthur **Burns**, Andrew Saint, *St Paul's: the cathedral church of London 604-2004*, New Haven, Conn. : Yale University Press, 2004.
- Heinrich **Klotz**, *Die Revision der Moderne - Postmoderne Architektur, 1960-1980*, München : Prestel-Verlag, 1984.
- Heinrich **Klotz**, *The history of postmodern architecture*, Cambridge (Mass.) ; London : The MIT Press, 1988 (Braunschweig : Vieweg, 1985).
- Richard Payne **Knight**, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, London : Printed by Luke Hansard for T. Payne and J. White, 1805.
- David **Kolb**, *Postmodern sophistications: philosophy, architecture, and tradition*, Chicago ; London : University of Chicago Press, 1990.
- Joan **Kron** and Suzanne **Slesin**, *High Tech : le style industriel dans la maison*, Paris : éd. de L'Équerre, 1980 (*High Tech: The Industrial Style and Source Book for The Home*, New York : Clarkson N. Potter, 1978).

L

- *La Modernité ou l'Esprit du temps (catalogue de la Biennale de Paris, section Architecture)*, Paris : L'Équerre, 1982.
- *La Presenza del passato : prima mostra internazionale di architettura : Corderia dell'Arsenale : la Biennale di Venezia 1980, settore architettura*, ed. La Biennale di Venezia, 1980 (*The presence of the past : the first International Exhibition of Architecture, the Corderia of the Arsenale*, London : Adademy Editions, 1980 ; *La présence de l'histoire. L'après modernisme, catalogue de la Biennale de Venise et du Festival d'automne de Paris*, Paris : éd. de L'Équerre, 1981).
- Bertrand **Lemonnier**, *Histoire culturelle et sociale de l'Angleterre de 1939 à nos jours*, Paris : Belin, 1997.
- Jean-Pierre **Leonardini**, Marie **Collin** et Joséphine **Markovits**, *Festival d'Automne à Paris 1972-1982*, Paris : éditions Messidor/Temps Actuels, 1982.
- Shirley Robin **Letwin**, *The Anatomy of Thatcherism*, London : Fontana, 1992.
- Aaron **Levy** and William **Menking**, *Architecture on display : on the history of the Venice Biennale of architecture*, London : Architectural Association, 2010.
- Claude **Lichtenstein**, Thomas Schregenberger, *As found: the discovery of the ordinary*, British Architecture and Art of the 1950's, Baden : L. Müller, 2001.
- Ralph **Linton**, *The Study of Man*, London : P. Owen, 1965 (D. Appleton century company, 1936).
- Giovanni **Lista**, *Le Futurisme, une avant-garde radicale*, Paris : Gallimard, 2008.

- Adolf **Loos**, *Ornement et Crime : et autres textes* [« *Ornament und Verbrechen* » (1908) publié pour la première fois dans *Cahiers d'aujourd'hui* en 1913, puis en 1929 en Allemagne dans sa langue originale], Paris : Payot et Rivages, 2003.
- Sam **Lubell**, *London 2000+ : new architecture*, New York : Rizzoli, 2008.
- Jacques **Lucan**, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX^e-XX^e siècles*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- Jacques **Lucan**, *France Architecture 1965-1988*, Paris : Electa Moniteur, coll. « Tendances de l'architecture contemporaine », 1989.
- *Lutyens : the work of the English architect [exhibition]*, Hayward Gallery, London, 18 November 1981 - 31 January 1982, London : Arts Council of Great Britain, 1981.
- Kevin **Lynch**, *L'image de la cité*, Paris : Dunod, 1969 [M.I.T. Press, 1960].
- Kevin **Lynch** (with Donald **Appleyard** and John R. **Myer**), *The View from the Road*, Cambridge, Mass. : M.I.T. Press, 1964.
- Jean-François **Lytard**, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

M

- Malcolm **MacEwen**, *Crisis in architecture*, London : RIBA, 1974.
- *Mansion House Square redevelopment, City of London, public inquiry [Contents: Proof of evidence of Ashley Barker - Proof of evidence of David A.T. Christy - Proof of evidence of Robert Thorne]*, London : Greater London Council, 1984.
- Wigley **Mark**, *Deconstructivist Architecture*, New York : The Museum of Modern Art, 1988.
- Oliver **Marriott**, *The Property Boom*, London : H. Hamilton, 1967.
- Anne **Massey**, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59*, Manchester : Manchester University Press, 1995.
- Ralph **Maud** [dir.], *Selected letters, Charles Olson*, Berkeley : University of California press, 2000.
- Andy **McSmith**, *No Such Things as Society: a history of Britain in the 1980s*, London : Constable, 2011.
- Pico **Miran**, *A Manifesto for Post-Modern Art*, New York : American Art Gallery, 1951.
- Jerry D. **Moore**, *Vision of culture: an introduction to anthropological theories and theorists*, Lanham : AltaMira Press, 1997.
- Joseph **Mordaunt Crook**, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-modern*, London : John Murray, 1987.
- Eric **Mumford**, *The Ciam discourse on urbanism: 1928-1960*, Cambridge : Mit Press, 2000.
- Lewis **Mumford**, *La cité à travers l'Histoire*, Marseille : Agone, 2011 [The City in history: its origins, its transformations, and its prospects, Secker & Warburg, 1961 ; Le Seuil, 1964].
- Lewis **Mumford**, *Le Mythe de la machine*, Paris : Fayard, 1974 [The Myth of the Machine: Technics and Human Development, Harcourt, Brace & World, Inc, 1962].
- Lewis **Mumford**, *The urban prospect*, London : Secker and Warburg, 1968.
- Lewis **Mumford**, *Technique et Civilisation*, Paris : Le Seuil, 1976 [Technics and civilization, Harcourt, Brace and Co., 1934].
- Peter **Murray** and Stephen **Trombley**, *Modern British Architecture since 1945*, London : RIBA Guides to Modern Architecture, 1984.
- Stephan **Muthesius** et Miles **Glendinning** « Les ambiguïtés de la réception des tours d'habitation en Angleterre et en Écosse » in *L'architecture : la réception immédiate & la réception différée*, sous la direction de Gérard Monnier, Paris : Publications de la Sorbonne, 2006.

N

- Ian **Nairn**, *Britain's Changing Towns*, London : British Broadcasting Corporation, 1967 [Re-issued as *Nairn's Towns*, Notting Hill Editions, 2013].
- Ian **Nairn**, *Outrage: On the Disfigurement of Town and Countryside*, London : Architectural Press, 1956.
- Gillian **Naylor**, *The Arts and Crafts Movement: a study of its sources, ideals and influence on design theory*, London : Studio Vista, 1971.

O

- Francesca **Orestano**, "Across the Picturesque: Ruskin's Argument with the Strange Sisters", in Francesca Orestano and Francesca Frigerio (eds.), *Strange Sisters: Literature and Aesthetics in the Nineteenth Century*, Peter Lang, 2009 ; p. 99-122.
- Federico **de Onis**, *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, Madrid : Centro de estudios históricos, 1934.
- Frederic J. **Osborn** and Arnold **Whittick**, *New Towns: Their Origins, Achievements, and Progress*, London : Leonard Hill, 1963 ; 1969 ; 1977.

P

- Rudolf **Pannwitz**, *Die Krisis der europaischen Kultur*, Nürnberg : Hans Carl, 1917.
- Andreas C. **Papadakis** [ed.], *British Architecture*, London : Academy Editions, 1982.
- Barry **Parker** et Raymond **Unwin**, *The Art of Building a Home*, London : Longmans, Green & co., 1901.
- Octavio **Paz**, *Children of The Mire: modern poetry from Romanticism to the Avant-garde*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1974.
- Nikolaus **Pevsner**, *Englishness of English Art: an expanded and annotated version of the Reith Lectures broadcast in October and November 1955*, London : Architectural Press, 1956.
- Nikolaus **Pevsner**, *An Enquiry into Industrial Art in England*, Cambridge : Cambridge University Press, 1937.
- Nikolaus **Pevsner**, *High Victorian design: a study of the exhibits of 1851*, London : Architectural Press, 1951.
- Nikolaus **Pevsner**, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London : Faber & Faber, 1936 (*Pioneers of Modern Design*, 1960 [Les sources de l'architecture et du design, première traduction par les éditions de La Connaissance en 1970, puis par Thames & Hudson en 1993].
- Nikolaus **Pevsner**, *The Buildings of England*, London : Penguin Books, 1951-1974.
- Nikolaus **Pevsner**, *Victorian Architecture*, London : J. Cape, 1963.
- Nikolaus **Pevsner**, *Visual Planning and the Picturesque* (edited by Mathew **Aitchison**), Los Angeles : Getty Research Institute, 2010.
- Giovanni Francesco **Pico della Mirandola** et Pietro **Bembo**, *De l'imitation, le Modèle stylistique à la Renaissance*, éd. scientifique et trad. du latin Luc Hersant, Paris : Aralia, 1995.
- Paolo **Portoghesi**, *Au-delà de l'architecture moderne*, Paris : éd. L'Équerre, 1981 [*Dopo l'architettura moderna*, Roma : éd. G. Laterza & figli, 1980].
- Paolo **Portoghesi**, Piera de **Curjel Lamunière Mirandoli**, Jean-Marc **Lamunière**, *Les inhibitions de l'architecture moderne*, École polytechnique fédérale de Lausanne, Département d'architecture, 1979 [*Le inibizioni dell'architettura moderna*, ed. Laterza, 1974].
- Paolo **Portoghesi**, *Le Post-moderne, L'architecture dans la société post-industrielle*, Paris : Electa Moniteur, Electa France 1983, Electa Milano 1982.
- Kenneth **Powell**, *21st-Century London: The New Architecture*, London ; New York : Merrel, 2011.
- Kenneth **Powell**, *Collaborations, The architecture of ABK*, Basel ; Boston ; Berlin : Birkhäuser – Publishers for Architecture, 2002.
- Kenneth **Powell**, *Lloyd's Building : Richard Rogers Partnership*, London : Phaidon, 1994.
- Kenneth **Powell**, *New London Architecture 1 & 2*, London : Merrel, 2001 & 2007.
- Uvedale **Price**, *Essay on the Picturesque, As Compared with the Sublime and The Beautiful*, Hereford: 1794 (G. P. Gregg international publishers, 1971).

R

- Malcolm **Reading**, Peter **Coe**, *Lubetkin and Tecton: An Architectural Study*, London : Arts Council of Great Britain ; Bristol : University of Bristol, 1981.
- Paul **Rennie**, *Festival of Britain 1951*, Woodbridge, Suffolk : Antique Collectors Club, Ltd., 2007.
- *Report of the enquiry into the collapse of flats at Ronan Point (presented to the Minister of Housing and Local Government by Hugh Griffiths, Alfred Pugsley, Owen Saunders)*, London : H.M.S.O., 1968.

- David **Richards**, Martin J. Smith, *Governance and Public Policy in the UK*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2002.
- Albert E. **Richardson**, *Monumental Classic Architecture in Great Britain and Ireland*, London : Batsford, 1914.
- Benjamin Ward **Richardson**, *Hygeia : une cité de la santé*, Paris : Éditions de la Villette, 2006 [*Hygeia, a city of Health*, London : Macmillan & Co, 1876].
- Véronique **Riches**, *L'économie britannique depuis 1945*, coll. Repères, Paris : éd. La Découverte, 1992.
- Max **Risselada**, Dirk van den **Hauvel**, *Team 10: 1953-1981: in search of a utopia of the present*, Rotterdam : NAI Publishers, 2005.
- David **Robbins**, *The Independent Group: Postwar Britain and The Aesthetics of Plenty*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1990.
- Margaret A. **Rose**, *The post-modern and the post-industrial: a critical analysis*, Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- Harold **Rosenberg**, *Artworks and Packages*, London : Thames & Hudson, 1969.
- Michela **Rosso**, « Classique et anticlassique : récits de l'architecture en Grande-Bretagne, entre XIX^e et XX^e siècles », in Antonio **Brucculeri** (dir.), *Louis Hauteceœur et la tradition classique*, Paris : INHA, 2008.
> <http://inha.revues.org/2931>
- Dominique **Rouillard**, *Superarchitecture : le futur de l'architecture, 1950-1970*, Paris : Éd de la Villette, 2004.
- Colin **Rowe**, *Collage City*, Gollion (Suisse) : Infolio éd., 2002 [Cambridge Mass. : MIT Press, 1978].

S

- Simon **Sadler**, *Archigram: architecture without architecture*, London ; Cambridge, Mass. : MIT Press, 2005.
- Andrew **Saint**, Charlotte **Ellis**, Martin **Meade**, *Londres*, coll. portrait de ville, Paris : Institut français d'architecture, 1991.
- Dominic **Sandbrook**, *White heat: A history of Britain in the swinging sixties*, London : Little, Brown, 2006.
- Ferdinand de **Saussure**, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1916.
- **SAVE Britain's Heritage**, *The Mansion House Square scheme: stop it*, London : SAVE Britain's Heritage, 1982.
- Franz **Schulze** and Edward **Windhorst**, *Mies van der Rohe, A Critical Biography*, Chicago ; London : University of Chicago Press, New and revised ed. 2012.
- Roger **Scruton**, *Thinkers of the New Left*, Harlow : Claridge Press, 1985.
- Agnès **Sola**, *Le Futurisme russe*, Paris : Presses universitaires de France, 1989.
- José Luis **Sert**, *Can Our Cities Survive? An ABC of Urban Problems, Their Analysis, Their Solutions (based on the Proposals Formulated by the CIAM)*, Cambridge : Harvard University Press ; London : H. Milford, Oxford University Press, 1942.
- José Luis **Sert**, Jacqueline **Tyrwhitt**, Ernesto **Rogers**, *The Heart of the City: toward the Humanisation of Urban Life*, London : Lund Humphries, 1952.
- Alan **Sked**, *Britain's Decline: problems and perspectives*, Oxford : Blackwell, 1987.
- Robert **Skidelsky**, *Thatcherism*, London : Chatto & Windus, 1988.
- Alison **Smithson**, *AS in DS: An Eye on the Road*, Delft : Delft University Press, 1983.
- Camillo **Sitte**, *L'art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques*, Paris : Éd. du Seuil, 1996 [Der Städte Bau nach seinen künstlerischen grundsätzen, Wien : C. Graeser, 1889 ; *City Planning According to Artistic Principles*, London : Phaidon press, 1965].
- Catherine **Spellman** and Karl **Unglaub**, *Peter Smithson: conversations with students*, New York : Princeton Architectural Press, 2005.
- Robert **Stern**, *Philip Johnson Writings*, New York: Oxford University, 1979.
- Graham **Stewart**, *Bang! A History of Britain in the 1980s*, London : Atlantic Books, 2014.
- James **Stirling**, *James Stirling : buildings and projects [James Stirling Michael Wilford & Associates / compiled and edited by Peter Arnell and Ted Bickford ; introduction by Colin Rowe]*, London : Architectural Press, 1984.
- Roy **Strong**, *Country Life 1897-1987, The English Arcadia*, Boxtree, 1996.

- Deyan **Sudjic**, *Channel 4 headquarters, London / architects Richard Rogers Partnership*, London : Blueprint Media, 1996.
- Deyan **Sudjic**, *Norman Foster, Richard Rogers, James Stirling: new directions in British architecture*, London : Thames and Hudson, 1986.
- John **Summerson** *Architecture Here and Now*, London : T. Nelson and Sons, 1934.
- John **Summerson**, *Architecture in Britain 1530-1830, 8th Edition*, London : Pelican Books, 1991 (1954).
- John **Summerson**, *Concerning Architecture: Essays on Architectural Writers and Writing Presented to Nikolaus Pevsner*, London : Allen Lane, 1968.
- John **Summerson**, *Georgian London*, New Haven ; London : Yale University Press, 2003 (First ed. 1946).
- John **Summerson**, *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*, London : Cresset Press, 1949.
- John **Summerson**, *Le Langage classique de l'architecture*, Paris : l'Équerre, 1981 (*The classical language of architecture*, Cambridge Mass. : MIT Press, 1963).
- John **Summerson**, *Sir John Nash (1753-1837), Architect to King George IV*, London : Art & Technics, 1952 [G. Allen & Unwin, 1935].
- John **Summerson**, *The Architecture of Victorian London*, Charlottesville : University Press of Virginia, 1976.
- John **Summerson**, "The MARS Group and the Thirties" in John **Bold** and Edward **Chaney**, *English Architecture: Public and Private*, Rio Grande, Ohio : Hambledon, 1993.

T

- Gabriele **Tagliaventi**, *Urban Renaissance (préface de HRH The Prince of Wales, en collaboration avec Léon Krier, Maurice Culot, David Watkin et Carroll William Westfall)*, Bologne : Grafis, 1996.
- Rachel **Teukolsky**, *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetics*, Oxford : Oxford University Press, 2009 [Ch.1, "Picturesque Signs, Picturing Science: Ruskin in the 1840s", p. 25-63.].
- Margaret **Thatcher**, *Les chemins du pouvoir, Mémoires II*, Paris : Albin Michel, 1995.
- *The Age of neo-classicism : [catalogue of] the fourteenth exhibition of the Council of Europe [held at] the Royal Academy and the Victoria & Albert Museum, London, 9 September - 19 November, 1972*, London : Arts Council of Great Britain, 1972.
- *The Mansion House Square scheme*, London : Number 1 Poultry, 1981 ; introduction by Peter **Palumbo** (December 1981).
- *The Pritzker Architecture Prize 1981 presented to James Stirling*, [S. n.] : Hyatt Foundation, 1981.
- Edward Palmer **Thompson**, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, New York: Pantheon, 1976.
- Jim **Tomlinson**, *Democratic socialism and economic policy: the Attlee years (1945-51)*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- Christopher **Tunnard** (with Boris **Pushkarev**), *Man-Made America, chaos or contral? : an inquiry into selected problems of design in the urbanized landscape*, New York : Yale University Press, 1963.
- John **Turner**, *Freedom to Build: Dweller Control of the Housing Process*, New York ; London : Macmillan, 1972.
- John **Turner**, *Housing by People: Towards Autonomy in Building Environments, Ideas in progress*, London : Marion Boyars, 1976.
- Alain **Touraine**, *La Société post-industrielle, Naissance d'une société*, Paris : Denoël, 1969 ; New York : Random House, 1971.
- Arnold J. **Toynbee**, "The Disintegrations of Civilizations" in *A study of History*, vol. 5, London : Oxford University Press, 1935-39 (A new ed. revised and abridged, Oxford University Press ; Thames and Hudson, 1972).

U

- Maiken **Umbach** and Bernd **Hüppauf**, *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment*, Stanford : Stanford University Press, 2005.
- Raymond **Unwin**, *L'étude pratique des plans de villes : introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension*, Ed. Parenthèses, Collection Eupalinos, série Architecture et Urbanisme, 2012

(*Town planning in practice: an introduction to the art of designing cities and suburbs*, New York : Princeton Architectural Press, 1994 [T. F. Unwin, 1909]).

V

- Robert **Venturi**, *De l'ambigüité en architecture* (trad. par Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard), Paris : Dunod, 1976 (*Complexity and Contradiction in architecture*, New York : Museum of Modern Art, 1966).
- Robert **Venturi**, Denise **Scott Brown** et Stephen **Izenour**, *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1987 [*Learning from Las Vegas, Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1972].
- Robert **Venturi**, Denise **Scott Brown**, *Vu depuis le Capitole et autres textes* (traduit et présenté par Claude Massu), Marseille : Parenthèses, 2014.
- Anthony **Vidler**, *James Frazer Stirling: Notes from the Archive*, New Haven (Conn.) : Yale Center for British Art ; Montréal : Canadian Center for architecture, 2010.
- Marco **Vidotto**, *Alison + Peter Smithson Works and Projects*, Barcelona : G. Gili, 1997.
- Richard **Vinen**, *Thatcher's Britain: The Politics and Social Upheaval of the 1980s*, London ; New York : Simon & Schuster, 2009.

W

- John Albert **Walker**, *Arts Council arts & media, Arts TV: A History of Arts Television in Britain*, London : John Libbey & Co., 1993.
- Nick **Wates** and Charles **Knevt**, *Community Architecture, How People Are Creating Their Own Environment*, London : Routledge Revivals, 1987.
- David **Watkin**, John Russell Taylor, *Carl Laubin: Paintings*, London : Philip Wilson, 2007.
- David **Watkin**, *Morale et Architecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles : Mardaga, 1979 (*Morality and Architecture : The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford, Clarendon : Oxford University press, 1977).
- David **Watkin**, *Radical Classicism: The Architecture of Quinlan Terry*, New York : Rizzoli, 2006.
- David **Watkin**, *The English vision: the picturesque in architecture, landscape and garden design*, London : Murray, 1982, p. VII.
- Nigel **Whiteley**, *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 2002.
- Martin J. **Wiener**, *English Culture and The Decline of Industrial Spirit*, Cambridge ; London ; New York : Cambridge University Press, 1981.
- Rhodi **Windsor-Liscombe**, *William Wilkins, 1778–1839*, Cambridge : Cambridge University Press, 1980.
- Rudolf **Wittkower**, *Les Principes de l'architecture à la Renaissance*, Paris : les Éd. de la passion, 1996 (*Architectural Principles in the Age of Humanism*, London : Alec Tiranti Ltd., 1952).
- Tom **Wolfe**, *Il court, il court le Bauhaus : essai sur la colonisation de l'architecture*, Paris, les Belles Lettres, 2012 (*From Bauhaus to Our House*, New York : Farrar, Straus, Giroux ; London : Sphere Books, 1981).

Z

- Lionel **Zetter**, *Lobbying: The Art of Political Persuasion*, Petersfield : Harriman House, 2008.
- Bruno **Zevi**, *Le langage moderne de l'architecture*, Paris : Dunod, 1991 (Turin : Giulio Einaudi, 1973).
- Paul **Zucker** [dir.], *New Architecture and City Planning*, New York : Philosophical Library, 1944.
- Hall Robert **de Zouche**, *A Bibliography of Vernacular Architecture*, Newton Abbot : David & Charles PLC, 1972.

➔ TROIS DISCOURS DU PRINCE DE GALLES

Translation of HRH the Prince of Wales' speeches

Trois discours ont ici été traduits pour apporter une meilleure compréhension des critiques émises par le prince Charles et l'impact de sa parole :

- À l'occasion du 150^{ème} anniversaire du Royal Institute of British Architects Hampton Court Palace (30 mai 1984) / 1^{er} discours du prince qui déclencha l'affaire de l'extension de la National Gallery et l'avortement du programme d'une tour de gratte-ciel pour la City signé Mies van der Rohe. Le prince s'y attaque à l'establishment architectural.
- À l'occasion du dîner annuel du Corporate of London Planning and Communication Mansion House (1^{er} décembre 1987) / 2^{ème} discours du prince qui déclencha l'affaire de Paternoster Square et où le prince s'attaque aux modèles de planification tout en proposant un retour à la tradition classique en architecture.
- À l'occasion de l'inauguration de l'Institute of Architecture of London St-James's Palace (30 janvier 1992) / discours du prince qui dévoile son programme de réforme pour l'architecture et fait part d'une vision traditionnelle de/pour la société.

Si la langue est bien littéraire, le propos est plus structuré comme un exposé éloigné du discours de politique traditionnel. Le registre emprunte pour beaucoup au *New Journalism* : mise en scène narrative, choix de la première personne qui engage entièrement son auteur, propos très imagés... les arguments sont puissants, les conclusions présentées semblent relever souvent du bon sens, en faisant de l'auditoire un juge et un témoin. Cette technique de rhétorique transforme le prince un parfait orateur qui sait faire porter ses mots et tenir une audience captive.

• **À l'occasion du 150^{ème} anniversaire du Royal Institute of British Architects
à Hampton Court Palace (30 mai 1984)**

*For the 150th anniversary of the Royal Institute of British Architects
at Hampton Court Palace (May 30, 1984)*

"Ladies and gentlemen, it seems entirely appropriate in this anniversary year that the Royal Institute of British Architects should nominate Mr Charles Correa to The Queen to receive the Royal Gold Medal for Architecture. I have heard that he is a brilliant modern architect who has been responsible for splendidly brilliant and sensitive modern architecture, invariably of low cost. But it is his imaginative concern for those who suffer the disability of poverty in Bombay and the third world generally that he is justly famous. It is for this as well as his supreme skill as an architect that he is being honored this evening.

It would seem that sesquicentenaries are coming thick and fast nowadays. Last year I was invited to become President of the British Medical Association for its 150th anniversary and greatly enjoyed holding that particular office. I am enormously relieved, I must say, that you have not asked me to be President of the RIBA this year because while it is comparatively easy to be a practising hypochondriac it is probably much more difficult to become the architectural equivalent.

On the other hand, my great, great, great grandfather, The Prince Consort, indulged himself wholeheartedly in a kind of architectural hypochondria as often as he could.

Osborne and Balmoral are, of course, the most obvious examples of his personal involvement with the design of buildings but he also busied himself with the design of farm buildings and the interiors of houses. No detail seemed to be too small to escape his attention and, as a result, we have been left with a series of buildings which never fail to fascinate

« Mesdames et messieurs, il me semble tout à fait approprié pour cette année d'anniversaire que l'Institut Royal de l'Architecture Britannique décerne la médaille d'or Royale d'Architecture à monsieur Charles Correa. J'ai entendu dire qu'il était un brillant architecte moderne œuvrant magnifiquement, en vue de la création d'une architecture sensible et de qualité, ceci toujours avec pour objectif la construction à faible coût. C'est véritablement cette prospective qu'il mène pour ceux qui souffrent du handicap de la pauvreté à Bombay et dans le tiers monde en général, qui le rend célèbre à juste titre. Et c'est pour cela, aussi bien que ses compétences techniques, que nous l'honorons ce soir.

Par ces temps-ci, il semblerait que les cent cinquantenaires soient à l'ordre du jour. L'année dernière, j'ai été invité à présider l'Association Britannique pour la recherche médicale pour son 150^{ème} anniversaire et j'ai beaucoup apprécié cette fonction. Mais je dois vous dire que je suis extrêmement soulagé que vous ne m'ayez pas demandé d'être président du RIBA cette année car, s'il fut relativement facile d'être le président de cette association tout en étant hypocondriaque, il serait probablement beaucoup plus difficile de l'être pour ce domaine qu'est l'architecture.

D'autre part, aussi souvent qu'il le put, mon arrière-arrière-arrière grand-père, le Prince Consort, s'est semble-t-il déjà donné en spectacle et sans réserve dans cette sorte d'hypocondrie architecturale.

Si Osborne et de Balmoral sont bien entendu les exemples les plus évidents de son implication personnelle dans la conception des bâtiments, il faut bien reconnaître qu'il s'est admirablement investi dans la conception de bâtiments de ferme et d'intérieurs de maisons. Aucun détail ne semblait trop petit pour échapper à son attention et, par conséquent,

and which display great individuality.

I sometimes can't help wondering whether planning permission would be forthcoming nowadays for some of his designs. But with the present, welcome reaction to the modern movement, which seems to be taking place in our society, it would be forthcoming.

For at last people are beginning to see that it is possible, and important in human terms, to respect old buildings, street plans and traditional scales and at the same time not to feel guilty about a preference for facades, ornaments and soft materials. At last, after witnessing the wholesale destruction of Georgian and Victorian housing in most of our cities, people have begun to realize that it is possible to restore old buildings and, what is more, that there are architects willing to undertake such projects.

For far too long, it seems to me, some planners and architects have consistently ignored the feelings and wishes of the mass of ordinary people in this country. Perhaps, when you think about it, it is hardly surprising as architects tend to have been trained to design buildings from scratch - to tear down and rebuild. Except in Interior Design courses students are not taught to rehabilitate, nor do they ever meet the ultimate users of buildings in their training - indeed, they can often go through their whole career without doing so. Consequently a large number of us have developed a feeling that architects tend to design houses for the approval of fellow architects and critics, not for the tenants. The same feelings, by the way, have been shared by disabled people who consider that with a little extra thought, consultation and planning, their already difficult lives could be made that much less complicated.

Having said that, I am told that the Department of the Environment is preparing an amendment to the Building Regulations which will mean that in future buildings will have to be designed so that they are accessible, which in turn will make it easier for architects who are working for clients. This is excellent news and could ultimately transform the lives of over two million people throughout the country.

I want to take this opportunity too, to express my gratitude to the President of the RIBA for his willingness to join with a group of architects, planners, government officials, journalists and disabled people who came to lunch with

nous avons hérité d'une série de bâtiments qui ne manquent pas de nous fasciner et qui affichent tous une grande individualité.

Parfois, sans trop y croire, je ne peux m'empêcher de me demander s'il serait aujourd'hui possible d'obtenir l'autorisation de construire certains de ses modèles. Mais avec la réaction actuelle et bienvenue vis-à-vis du mouvement moderne, cette autorisation serait accordée.

Enfin les gens commencent à voir qu'il est possible et important en termes humains de respecter les vieux bâtiments, les rues et les échelles traditionnelles, et en même temps important de ne pas se sentir coupable d'avoir une préférence pour les façades, les ornements et les matériaux de qualité. C'est après avoir été témoins de la destruction massive de maisons géorgiennes et victoriennes dans la plupart de nos villes, que les gens commencèrent à réaliser qu'il est possible de restaurer des bâtiments anciens, ceci d'autant plus qu'il existe des architectes qui souhaitent entreprendre de tels projets.

Pendant trop longtemps me semble-t-il, certains urbanistes et architectes ont régulièrement ignoré les sentiments et les désirs de la masse des gens ordinaires dans ce pays. Néanmoins, quand on y pense, ce n'est guère surprenant, de la part d'architectes formés à la création sur le principe de la table rase, qu'ils aient à cœur cette tendance à détruire pour reconstruire. Les étudiants en Architecture, dans leur formation, en dehors des seuls cours de décoration intérieure n'apprennent véritablement jamais l'art de la réhabilitation – ni ne rencontrent jamais, lors de leurs études, ceux qui habiteront leurs bâtiments : en fait, ils peuvent même parfois ne jamais se poser ce genre de question durant toute leur carrière. Par conséquent, un grand nombre d'entre nous ont été amenés à penser que les architectes ont tendance à concevoir des maisons pour la seule approbation de leurs collègues, architectes et critiques, et non pas pour les usagers. Par ailleurs, ce sentiment est de même partagé par les personnes handicapées qui pourtant estiment qu'avec un peu plus de réflexion, de consultation et d'organisation, leur vie si difficile serait tout autant beaucoup moins compliquée.

Après avoir dit cela, je me félicite que le ministère de l'Environnement soit en train de préparer un amendement pour la règlement de la construction, qui obligera à l'avenir à concevoir les bâtiments de manière à ce qu'ils soient accessibles, ce qui, au final, ne desservira pas les architectes eux-mêmes, qui, rappelons le, ont pour mission de travailler pour leurs clients. Ce sont d'excellentes nouvelles qui à terme conduiront assurément à transformer la vie de plus de deux

me in March to discuss this very problem. I would also like to say how impressed I am to see how the RIBA has overcome the difficulty of access to their HQ in London by means of an ingenious combination of steps and ramps. I know that many architects are now fully aware of the needs of disabled people and of their understandable desire to live as near "normal" a life as possible. Because of this increasing awareness on the part of architects and planners, I am sure that there will be considerable progress in the field. [...].

To be concerned about the way people live; about the environment they inhabit and the kind of community that is created by that environment should surely be one of the prime requirements of a really good architect.

It has been most encouraging to see the development of Community Architecture as a natural reaction to the policy of decamping people to new towns and overspill estates where the extended family patterns of support were destroyed and the community life was lost. Now, moreover, we are seeing the gradual expansion of housing cooperatives, particularly in the inner city areas of Liverpool, where the tenants are able to work with an architect of their own who listens to their comments and their ideas and tries to design the kind of environment they want, rather than the kind which tends to be imposed upon them without any degree of choice. This sort of development, spear-headed as it is by such individuals as a Vice-president of the RIBA, Rod Hackney and Ted Cullinan - a man after my own heart, as he believes strongly that the architect must produce something that is visually beautiful as well as socially useful - offers something very promising in terms of inner city renewal and urban housing.

Enabling the client community to be involved in the detailed process of design rather than exclusively the local authority, is I am sure the kind of development we should be examining more closely. Apart from anything else, there is an assumption that if people have played a part in creating something they might conceivably treat it as their own possession and look after it, thus making an attempt at reducing the problem of vandalism. What I believe is important about community architecture is that it has shown 'ordinary' people that their views are worth having; that architects and planners do not necessarily have the monopoly of

millions de personnes à travers le pays.

Je tiens aussi à saisir cette occasion pour exprimer ma gratitude au président de RIBA qui a témoigné de sa volonté de s'associer à la discussion sur ce problème qui a eu lieu lors d'un déjeuner en mars ayant réuni architectes, planificateurs, responsables gouvernementaux, journalistes et représentants des personnes handicapées. Je voudrais également dire combien je suis impressionné par l'initiative de RIBA pour l'amélioration de l'accès de son siège de Londres, réalisée par le biais d'une ingénieuse combinaison de marches et de rampes. Je sais que beaucoup d'architectes sont aujourd'hui pleinement conscients des besoins des personnes handicapées et de leur désir de vivre aussi normalement que possible. Et je suis sûr que grâce à cette prise de conscience croissante de la part des architectes et des urbanistes, il y aura à l'avenir des progrès considérables faits dans ce domaine. [...]

Être préoccupé de la façon dont vivent les gens, par l'environnement qu'ils habitent et le type de vie communautaire développé dans cet environnement, devrait être l'une des principales exigences d'un très bon architecte.

Il est aujourd'hui très encourageant de voir le développement de communautés architecturales citoyennes, en réaction naturelle à la politique des villes nouvelles, et de voir naître de nouveaux modes de soutien pour pallier à la déstructuration des solidarités familles et à la disparition des solidarités communautaires. Aujourd'hui, nous assistons d'ailleurs à l'épanouissement de coopératives de logement, en particulier dans les quartiers de Liverpool, où les locataires sont en mesure de travailler avec un architecte de leur propre choix, qui est à l'écoute de leurs commentaires et de leurs idées et essaie ainsi de concevoir l'environnement qu'ils désirent plutôt que de l'imposer. Ce nouveau type d'orientation soutenue par des personnes comme le vice-président de RIBA, Rod Hackney mais aussi Ted Cullinan, – un homme qui, comme moi, croit fermement que l'architecte doit produire quelque chose de visuellement beau ainsi que socialement utile –, est très prometteur pour l'avenir, en terme de renouvellement urbain et de logement dans les zones sensibles et historiques.

Permettre aux clients d'être impliqués dans le déroulement du processus de conception et non seulement exclusivement les autorités locales, est, j'en suis sûr, le type de développement que nous devrions examiner de plus près. Il existe un principe simple et reconnu, selon lequel, si les gens ont joué un rôle dans la création de quelque chose qu'ils pourraient éventuellement considérer comme leur possession, ils tendraient à s'en occuper ; ce principe constitue une véritable

knowing best about taste, style and planning; that they need not be made to feel guilty or ignorant if their natural preference is for the more 'traditional' designs - for a small garden, for courtyards, arches and porches; and that there is a growing number of architects prepared to listen and to offer imaginative ideas.

On that note, I can't help thinking how much more worthwhile it would be if a community approach could have been used in the Mansion House Square project. It would be a tragedy if the character and skyline of our capital city were to be further ruined and St Paul's dwarfed by yet another giant glass stump, better suited to downtown Chicago than the City of London.

It is hard to imagine that London before the last war must have had one of the most beautiful skylines of any great city, if those who recall it are to be believed. Those who do, say that the affinity between buildings and the earth, in spite of the City's immense size, was so close and organic that the houses looked almost as though they had grown out of the earth and had not been imposed upon it - grown moreover, in such a way that as few trees as possible were thrust out of the way. Those who knew it then and loved it, as so many British love Venice without concrete stumps and glass towers, and those who can imagine what it was like, must associate with the sentiments in one of Aldous Huxley's earliest and most successful novels, *Antic Hay*, where the main character, an unsuccessful architect, reveals a model of London as Christopher Wren wanted to rebuild it after the Great Fire, and describes how Wren was so obsessed with the opportunity the fire gave the city to rebuild itself into a greater and more glorious vision.

What, then, are we doing to our capital city now? What have we done to it since the bombing during the war? What are we shortly to do to one of its most famous areas - Trafalgar Square? Instead of designing an extension to the elegant facade of the National Gallery which complements it and continues the concept of columns and domes, it looks as if we may be presented with a kind of municipal fire station, complete with the sort of tower that contains the siren. I would understand better this type of high-tech approach if you demolished the whole of Trafalgar Square and started again with a single architect responsible for the entire layout, but

solution pour la réduction du vandalisme. Ce qui me paraît important à propos du devenir de la communauté architecturale, c'est qu'elle démontre enfin que les points de vue des gens "ordinaires" sont à prendre en compte, que les architectes et les planificateurs n'ont pas nécessairement le monopole de la connaissance sur le bon goût, le style et la planification ; qu'ils ne doivent pas ainsi se sentir coupables ou ignorants parce qu'ils ont des préférences naturelles pour les modèles les plus traditionnels – pour un petit jardin, pour des cours, des arches et des porches, et qu'il existe un nombre croissant d'architectes disposés à écouter et à offrir des idées inventives.

Sur ce point, je ne peux m'empêcher de penser combien il aurait été utile d'avoir une approche communautaire pour le projet du square de Mansion House. Ce serait d'ailleurs une tragédie si le caractère et la ligne d'horizon de la capitale devaient encore être ruinés et Saint-Paul écrasée par une autre moignon de verre géant, mieux adapté au centre-ville de Chicago qu'à la City de Londres.

Il est aujourd'hui difficile d'imaginer qu'avant la dernière guerre Londres ait pu avoir le plus bel horizon qui soit donné de voir, s'il faut en croire ceux qui s'en souviennent. Ils se remémorent que l'affinité qui existait entre les bâtiments et la terre, en dépit de l'immensité de la ville, était si proche, et que cette organicité, était perceptible par ces maisons qui semblaient être sorties de terre sans s'imposer à elle – sorties, en outre, de telle manière qu'on avait abattu le moins possible d'arbres. Ceux qui l'ont connue alors et aimée, comme tant de Britanniques aiment aujourd'hui Venise, ceux qui l'ont connue sans ses moignons de béton et de verre, ceux qui peuvent encore se remémorer ce qu'elle fut, ceux-ci, doivent éprouver des sentiments de désenchantement comparables à ceux éprouvés par le personnage principal d'un des premiers des célèbres romans de Aldous Huxley, *Antic Hay* (1923), un architecte sans succès qui révèle ce modèle londonien que Christopher Wren voulait construire au lendemain du grand incendie, et décrit combien Christopher Wren était obsédé par l'opportunité offerte à la ville par l'incendie de se reconstruire selon une version plus splendide et plus glorieuse.

Qu'en est-il depuis lors, que sommes-nous en train de faire à notre capitale ? Qu'avons-nous fait d'elle depuis les bombardements de la guerre ? Que nous apprêtons nous à faire à un de ses plus célèbres lieux – Trafalgar Square ? Au lieu de concevoir pour l'élégante façade de la National Gallery une extension qui complète et continue le principe de sa colonnade et de ses dômes, il me semble que nous la confondons malheureusement avec une caserne de pompiers municipale avec sa tour abritant les sirènes. Je comprendrais

what is proposed is like a monstrous carbuncle on the face of a much-loved and elegant friend.

Apart from anything else, it defeats me why anyone wishing to display the early Renaissance pictures belonging to the gallery should do so in a new gallery so manifestly at odds with the whole spirit of that age of astonishing proportion. Why can't we have those curves and arches that express feeling in design? What is wrong with them? Why has everything got to be vertical, straight, unbending, only at right angles - and functional?

[...] Goethe once said 'there is nothing more dreadful than imagination without taste'. In this 150th anniversary year, which provides an opportunity for a fresh look at the path ahead and in which by now you are probably regretting having asked me to take part, may I express the earnest hope that the next 150 years will see a new harmony between imagination and taste and in the relationship between the architects and the people of this country."

mieux ce type d'architecture high-tech si vous démolissiez l'ensemble de Trafalgar Square et recommenciez le tout avec un seul architecte responsable de l'ensemble de l'étude, mais ce qui est ici proposé est comme un monstrueux furoncle sur le visage d'un bien-aimé et élégant ami.

Pourquoi tous ceux qui souhaitent présenter la peinture de la première Renaissance devraient-ils le faire dans une nouvelle galerie si manifestement en contradiction avec l'esprit de cet âge où primait l'art des proportions. Pourquoi ne pourrions-nous pas avoir ces courbes et ces arcs qui expriment au mieux le sentiment de cette attitude ? Qu'avons-nous à leurs reprocher ? Pourquoi tout devrait-il être à la verticale, droit, inflexible, seulement à angle droit, et fonctionnel ?

[...] Goethe a dit "il n'y a rien de plus terrible que l'imagination sans goût". Cette année du 150^{ème} anniversaire nous donne en ceci l'occasion d'un nouveau regard sur le chemin à suivre, et si maintenant vous regrettez probablement de m'avoir demandé d'y prendre part, puis-je exprimer l'espoir fervent que les prochaines cent cinquante années verront naître une nouvelle harmonie entre l'imagination et le goût, et entre les architectes et la population de ce pays. »

• **À l'occasion du dîner annuel du Corporate of London Planning
and Communication à Mansion House (1^{er} décembre 1987)**

*For the Corporate of London Planning and Communication Committee's annual dinner
at Mansion House (1 December 1987)*

"My Lord Mayor, Mr Chairman, ladies and gentlemen, it is an honor for all of us, My Lord Mayor, to be in this magnificent room. We are often struck by the splendor in which the City houses its first citizen and the generous surroundings in which it entertains its guests, coming as I do from the more modest surroundings of Kensington Palace - the servants' quarters, to be exact.

But I know, My Lord Mayor, that all this splendor is not just for you, but expresses the commercial triumphs and the benevolence of the entire City of London.

Last year, your Guest of Honor at this dinner was a Minister from the Department of the Environment, Mr William Waldegrave, who urged the city of London to continue to celebrate its commercial success by commissioning more wonderful buildings. Mr Cassidy has spoken of your achievements since then and, despite your recent setback, you have still accomplished the feat of adding an additional six million square feet of offices to the Square Mile. But that raises a problem, and it is this: how to create commercial architecture as effective as the Mansion House, or the Royal Exchange or Sir Edwin Lutyens' pre-war Midland Bank - worthy celebrations, I would have said, of the fruits of commerce. Can anyone in this room really claim that Bucklersbury House, the Stock Exchange Tower or Paternoster Square are creditable successors to those earlier buildings?

And it is not just me who is complaining - countless people are appalled by what has happened to their capital city, but feel totally powerless to do anything

« Monseigneur le maire, monsieur le président, mesdames et messieurs, c'est un grand honneur pour nous tous d'être réunis dans cette magnifique salle. Nous sommes souvent frappés par la splendeur de cet hôtel de ville qui abrite son premier citoyen, et par la générosité de ce lieu dans lequel il divertit ses hôtes ; comme je le fais pour mes hôtes dans le bien plus modeste cadre du Palais de Kensington – le quartier des serveurs pour être exact.

Et je sais, monseigneur le maire, que toute cette splendeur n'est pas seulement là pour vous, mais qu'elle reflète l'expression du triomphe commercial et de la bienveillance de toute la cité de Londres.

L'année dernière, votre invité d'honneur à ce dîner fut le ministre de l'Environnement, Sir William Waldegrave, et ce dernier avait appelé la City de Londres à continuer de célébrer son succès commercial par la commande de merveilleux édifices. Monsieur Cassidy a largement parlé de vos réalisations depuis lors, et malgré vos récents revers, vous avez encore accompli l'exploit d'ajouter six millions de pieds carrés supplémentaires de bureaux au Square Mile. Ces initiatives posent néanmoins certains problèmes dont, la question est de savoir comment créer une architecture commerciale aussi belle que celle de la Mansion House, ou du Royal Exchange ou de la Midland Bank d'avant-guerre de Sir Edwin Lutyens – célébrations dignes, je le pense, des fruits du commerce. Peut-on, dans cette salle vraiment prétendre que la Bucklersbury House, la Stock Exchange Tower ou le Paternoster Square, sont de crédibles successeurs de ces premiers édifices ?

Et je ne suis pas le seul à me plaindre – d'innombrables personnes sont consternées par ce qui est arrivé à leur capitale et se sentent totalement impuissantes à y remédier. Nulle part le problème n'est plus aigu que dans ce domaine si

about it. Nowhere is the problem more acute than in that special area around St Paul's Cathedral. What have we done, ladies and gentlemen, to St Paul's? What are we about to do to it now? Why in fact does St Paul's matter so much? Because it is our greatest national monument. It has been the scene of the funerals on an heroic scale of Nelson and Wellington, and I well remember the cold March morning when Sir Winston Churchill followed them into that great sacred building.

On the terrible night of December 29, 1940, when the surroundings of the cathedral were devastated and an incendiary bomb lodged in the outer dome, it was Mr Churchill himself who had despatched the message to the Guildhall: 'St Paul's must be saved at all costs.' The dramatic photograph of the great black dome standing out against the swirling smoke and flames is something that most of us today know about.

Then it gave new meaning to the cathedral as a symbol of faith and a monument to Britain's resolve. Now it reminds us of the place St Paul's occupies at the very heart of our nation as the spiritual centre of the capital city.

St Paul's is not just a symbol and a mausoleum for national heroes. It is also a temple which glorifies God through the inspired expression of man's craftsmanship and art.

That familiar dome, raised high on its balustraded drum, often appearing with a ghostly magnificence through the London mists and river fogs. That skyline with the sentinel towers at its west end and the chorus of spires of a hundred parish churches with Canaletto painted in the 18th century, was without doubt one of the architectural wonders of the world, the equal in architecture to Shakespeare's plays. What, then, have we done to it since the bombing? In the space of a mere 15 years, in the Sixties and Seventies, and in spite of all sorts of elaborate rules supposedly designed to protect that great view, your predecessors, as the planners, architects and developers of the City, wrecked the London skyline and desecrated the dome of St Paul's.

Not only did they wreck the London skyline in general. They also did their best to lose the great dome in a jostling scrum of office buildings, so mediocre that the only way you ever remember them is by the frustration they induce -

particulier de la cathédrale Saint-Paul. Qu'avons-nous fait, mesdames et messieurs, à Saint-Paul ? Que sommes-nous prêts à faire pour elle maintenant ? Pourquoi en effet Saint-Paul a-t-elle tant d'importance ? Parce que c'est notre plus grand monument national. Ce lieu a été la scène de funérailles de héros tels Nelson et Wellington, et je me souviens très bien de cette froide matinée de mars où Sir Winston Churchill les a suivis dans ce grand édifice sacré.

Lors de cette terrible nuit du 29 Décembre 1940, lorsque les environs de la cathédrale ont été dévastés et qu'une bombe incendiaire est tombée sur le dôme extérieur, ce fut Churchill qui envoya lui-même le message à la Guildhall : "Saint-Paul doit être sauvegardé à tous prix." Cette dramatique photo en noir et blanc du dôme résistant encore debout dans le tourbillon de fumée et de flammes est une chose que la plupart d'entre nous connaissent encore aujourd'hui.

Elle a donné un sens nouveau à la cathédrale comme un symbole de foi et un monument reflet de la résolution de la Grande-Bretagne. Maintenant, elle nous rappelle la place que Saint-Paul occupe au cœur même de notre nation, comme le centre spirituel de sa capitale.

Saint-Paul est en effet non seulement un symbole ou un mausolée pour les héros nationaux, mais aussi un temple qui glorifie Dieu à travers l'expression inspirée du travail des hommes et de l'art.

Ce dôme familier, s'élevant des balustrades de son tambour, apparaissant souvent dans sa fantomatique magnificence au travers des brumes et des brouillards de la Tamise. Cette ligne d'horizon, avec les tours de sentinelles à son extrémité ouest et le chœur des flèches d'une centaine d'églises paroissiales, telles que Canaletto l'a peint au XVIII^e siècle, fut sans aucun doute l'une des merveilles architecturales de ce monde, l'équivalent en architecture des pièces de Shakespeare. Alors, que lui avons-nous fait, depuis les bombes incendiaires ? En l'espace de seulement quinze ans, dans les années soixante et soixante-dix, et en dépit de l'élaboration de toutes sortes de règlements prétendument destinés à protéger ce patrimoine, vos prédécesseurs, urbanistes, architectes et promoteurs de la City, ont détruit la ligne d'horizon de Londres et profané le dôme de Saint-Paul.

Non seulement ils ont ruiné le paysage urbain de Londres en général, mais ils ont également fait de leur mieux pour faire disparaître le grand dôme dans une mêlée d'immeubles de bureaux si médiocres que l'on ne s'en souvient que par la frustration qu'ils induisent – à l'image d'une équipe de basketball au coude à coude entre vous et Mona Lisa. À Paris, les Français ont construit un bloc de tours assez terrible pour La

like a basketball team standing shoulder-to-shoulder between you and the Mona Lisa. In Paris, the French have built some pretty awful tower blocks in La Défense, but can you really imagine them building those same towers around Notre Dame? Can you imagine the Italians walling in St Mark's in Venice or St Peter's in Rome with office blocks the size of the Pirelli building in Milan? You can't. But we've done something almost as bad, and we've done it ourselves. And at street level, just look at Paternoster Square! Did modern planners and architects in London ever use their eyes? Those planners swept away the lanes and alleys, hidden-away squares and courtyards which in most other European countries would have been lovingly rebuilt after the War. I was in Germany a few weeks ago, and returned greatly impressed by the way in which Munich has been so carefully restored after the ravages of the War.

In devastated Warsaw, they used the paintings of Canaletto's nephew, Bellotto, as blue-prints so that they could recreate the intimacy of the lost city. Lost, but found again; they brought it back from the dead. We buried the dead deeper. What did we do? Here, even the street where Shakespeare and Milton brought their manuscripts, the legendary Paternoster Row, 'The Row', the very heart of publishing since Elizabethan times, was turned into a concrete service road leading to an underground car park!

You have, ladies and gentlemen, to give this much to the Luftwaffe: when it knocked down our buildings, it didn't replace them with anything more offensive than rubble. We did that. Clausewitz called war the continuation of diplomacy by other means. Around St Paul's, planning turned out to be the continuation of war by other means.

What then went wrong? Your predecessors bought the fashionable post-war orthodoxy that arose from the 1947 Town and Country Planning Act and the Ministry guidelines, only too appropriately entitled 'The Redevelopment of Central Areas'. The author was Lord Holford, whom the City appointed as their Planning Consultant, the man responsible for today's Paternoster Square. St Paul's, in their jargon, was no doubt just a 'worship unit'.

What your predecessors wanted was scientifically conceived slabs, permanently bathed in sunlight for the

Défense, mais pouvez-vous imaginer que la construction de ces mêmes tours aurait été possible près de Notre-Dame ? Pouvez-vous imaginer les Italiens marchant sur la place Saint-Marc à Venise ou à Saint-Pierre de Rome parmi des bureaux de la taille de l'immeuble Pirelli à Milan ? Vous ne le pouvez pas bien entendu. Et pourtant nous avons fait quelque chose de presque aussi mauvais, et nous l'avons fait nous-mêmes. Et il suffit de regarder le Paternoster Square depuis la rue ! Est-ce que les planificateurs et les architectes modernes de Londres ont-ils jamais utilisé leurs yeux ? Ces planificateurs qui ont balayé les ruelles et allées, caché au loin les places et les cours cachées qui, dans la plupart des autres pays d'Europe, auraient été soigneusement reconstruites après la guerre. Je suis allé en Allemagne il y a quelques semaines et j'en suis revenu très impressionné sur la façon dont Munich a été si soigneusement restaurée après les ravages de la guerre.

Dans Varsovie dévastée, ils ont utilisé les peintures du neveu de Canaletto, Bellotto, comme des calques afin qu'ils puissent recréer l'intimité de la ville perdue. Perdue, mais retrouvée, ils l'ont ressuscitée parmi les morts. Nous, nous avons enterré nos morts au plus profond. Qu'avons-nous fait de la rue où Shakespeare et Milton portaient leurs manuscrits ? La légendaire Paternoster Row, le cœur même de l'édition de l'ère Élisabéthaine, transformée en une voie routière menant à un parking souterrain !

Vous accordez cela, mesdames et messieurs, à la Luftwaffe : quand elle a démolì nos édifices, elle ne les remplaça pas par quelque chose de plus repoussant que des décombres. Nous l'avons fait. Clausewitz appelait guerre la continuation de la diplomatie par d'autres moyens. Autour de Saint-Paul, la planification s'est avérée être cette continuation de la guerre par d'autres moyens.

Que s'est-il passé ? Vos prédécesseurs ont acheté l'orthodoxie d'après-guerre à la mode, celle qui est née en 1947 du Town and Country Planning Act et des lignes directrices ministérielles intitulées de façon si appropriée "le réaménagement des zones centrales". Sir Holford, son auteur, l'homme que la City a nommé comme expert consultant de la planification, est l'auteur du Paternoster Square que nous pouvons voir aujourd'hui. Saint-Paul, dans leur jargon, était sans doute juste une "unité de culte".

Ce que vos prédécesseurs souhaitaient c'était des espaces conçus scientifiquement en permanence baignés dans la lumière du soleil pour le bien être des gens travaillant dans ces bureaux. Nous savons tous combien ce rêve a tourné court ! Il pourrait en être ainsi dit du square de Paternoster, que s'il ne nous offrait rien de plus, il nous donnait de

people at work in the offices. We all know how that particular dream turned out! It might be said that Paternoster Square, if it gave us nothing else, gave us space to play in. Unfortunately, nothing but the wind plays there. Paternoster was one of the very first of these CDAs - Comprehensive Development Areas. Praised by architects, it became the model for schemes that have destroyed the city centre of Bristol, Newcastle, Birmingham, Worcester - the list is endless. 'The Rape of Britain', it has been called.

Fortunately, ladies and gentlemen, today, we have a second chance. As a result of technological change, places like Paternoster are obsolete. Here, surely, is a heaven-sent opportunity to build a model of real quality, of excellence, next to so great a building, in the heart of our capital city. I, for one, would love to see the London skyline restored, and I am sure I am not alone in feeling this. If we wanted, we could use this 'second chance' to rebuild a 'City Without Towers'. So why don't we set that as a goal for the Millennium year 2000?

Now, I seem to have acquired something of a reputation, in certain quarters, for my interventions in architectural matters. I believe I have been accused of setting myself up as a new, undemocratic hurdle in the planning process - a process we are supposed to leave to the professionals. But the professionals have been doing it their way, thanks to the planning legislation, for the last 40 years. We, poor mortals, are forced to live in the shadow of their achievements. Everywhere I go, it is one of the things people complain about most and, if there is one message I would like to deliver this evening, in no uncertain terms, it is that large numbers of us in this country are fed up with being talked down to and dictated to by an existing planning, architectural and development establishment. But to return to Paternoster. And I do so because it is an area of such vital importance to our city that it is worth taking up a position on it and raising my Standard over it. The fact is that the Project Director, Mr Lipton, kindly invited me, in private, to comment on the seven finalists in the private competition to choose a new Master Plan for the area. I agreed and, I have to say, was deeply depressed that none of them had risen to the occasion.

What demoralised me? First, the Competition Brief, whose 'overriding

l'espace où jouer. Malheureusement seul le vent y joue. Paternoster a été l'un des tout premiers de ces CDA - Zones de développement global. Loué par les architectes, il est devenu le modèle pour les politiques à l'œuvre dans la destruction du centre-ville de Bristol, de Newcastle, de Birmingham, de Worcester - la liste serait interminable. "Le viol de la Grande-Bretagne", comme cela a été appelé. Heureusement, mesdames et messieurs, aujourd'hui, nous avons une deuxième chance. En raison de l'évolution technologique, des endroits comme Paternoster sont devenus obsolètes. C'est certainement un cadeau du ciel qui nous offre la possibilité de construire un véritable modèle de qualité et d'excellence, à côté d'un si grand monument, au cœur de notre capitale. Pour ma part, je voudrais bien voir la ligne d'horizon de Londres rétablie, et je suis sûr de n'être pas le seul à émettre ce désir. Si nous voulions, nous pourrions tout à fait utiliser cette "seconde chance" pour reconstruire une "Ville Sans Tours". Alors pourquoi ne pas nous fixer cet objectif pour l'an 2000 ?

Je semble avoir acquis une certaine réputation dans certains milieux, pour mes interventions en matière d'architecture. Je crois que j'ai été accusé d'avoir impliqué ma personne au delà de mes prérogatives, de façon antidémocratique pour le processus de planification - un processus que nous sommes censés laisser aux professionnels. Mais depuis ces quarante dernières années les professionnels n'en font, grâce à une législation à leur service, qu'à leur guise. Nous, pauvres mortels, sommes contraints de vivre dans l'ombre de leurs réalisations. Partout où je vais, c'est ce dont les gens se plaignent le plus, et, s'il est un message que je tiens à délivrer ce soir, en termes clairs, c'est le fait qu'un grand nombre d'entre nous, dans ce pays, en ont assez d'être réduits au silence et voir leur vie dictée par les institutions actuelles de l'urbanisme, de l'architecture et de l'aménagement. En ceci, pour revenir au cas de Paternoster, qui est un domaine d'une importance vitale pour notre ville, je crois qu'il est légitime de prendre position et légitime que je me lance dans le combat. Le fait est que le directeur du projet, Monsieur Lipton, m'a aimablement invité en privé, à faire des observations sur les sept finalistes en concurrence pour le choix d'un nouveau plan directeur pour le réaménagement. J'ai accepté et je dois dire que j'ai été profondément déprimé qu'aucun d'entre eux n'ait saisi l'occasion du changement.

Qu'est-ce qui me démoralisa ? Tout d'abord, le programme du concours dont la "considération commerciale première" (sans laquelle le projet de reconstruction de Paternoster Square se sera pas construit) - et je cite le document lui-même - a "pour but de fournir autant d'espace de bureaux [ils veulent un million de pieds carrés, mesdames et messieurs

commercial consideration (without which the Paternoster Square project will not be built)' - and I am now quoting from the document itself - 'is to provide as much office space [they want one million square feet, ladies and gentlemen!] of the highest quality and efficiency, as is possible within the planning constraints' - that, and what is called a 'bold concept for retailing'. A bold concept for retailing! What a challenge! I suppose Sir Christopher Wren was inspired by the same sort of brief. 'Give us a bold concept for worship, Sir Christopher - and the most efficient praying area within the planning constraints.' With such a brief, what alternative was there for the competitors, all of them world-famous architects, than to cram in as much as possible on to the site? None of them, I believe, addressed the primary problems of appropriateness and architectural good manners; none gave sufficient attention to the materials to be used, nor even considered which style of architecture would be appropriate. Surely such eminent architects should have questioned the brief?

Surely here, if anywhere, was the time and place to sacrifice some profit, if need be, for generosity of vision, for elegance, for dignity; for buildings which would raise our spirits and our faith in commercial enterprise and prove that capitalism can have a human face, instead of that of a robot or word processor. On such a site, market forces, I would suggest, are not enough. This brings to me to another question: what place, if any, do the opinions of the general public have within the legal labyrinth of the planning system (a subject to which Mr Cassidy has just referred)? Should a private developer be allowed to set up a private competition for a site of such historic importance, about which the public have been kept in the dark - and still are - whose winner will eventually submit a single scheme to the City Planning Committee, which will have no option between accepting it or rejecting it?

If they reject it, the developer can then appeal to the Secretary of State. Suppose he calls for a Public Enquiry and then turns it down, another and yet another scheme can be produced to go through the same process until at last the opponents of the scheme are worn down by the length of the proceedings and the hideous expense of it all. This is happening on the Mappin and Webb site opposite the Mansion House. And in

!] de la plus haute qualité et efficacité, conformément aux contraintes réglementaires en matière d'urbanisme" - c'est ce qu'on appelle un "concept audacieux pour le commerce de détail". Un concept audacieux pour le commerce de détail ! Quel défi ! Je suppose que Sir Christopher Wren fut inspiré par le même type de programme. "Donnez-nous un concept audacieux pour le culte, Sir Christopher - l'espace de prière le plus efficace dans les limites des contraintes urbanistiques". Avec un tel programme, quelle autre alternative pour les concurrents (tous des architectes de renommée mondiale) que d'en entasser le plus possible sur le site ? Aucun d'entre eux, je crois, n'a accordé suffisamment d'importance aux problèmes de contexte et aux bonnes manières architecturales ; aucun n'a donné suffisamment d'attention aux matériaux à utiliser, ni n'a même envisagé la question du style architectural qui serait approprié. Ces éminents architectes se sont-ils interrogés sur ce programme ?

Certainement ici plus qu'ailleurs c'était le moment et le lieu de sacrifier quelques bénéfices, si besoin est, pour la générosité de la vision, pour l'élégance, la dignité ; pour des édifices qui devraient élever nos esprits et notre foi dans les entreprises commerciales et prouver que le capitalisme peut avoir un visage humain au lieu de celui d'un robot ou d'un traitement de texte. Sur un tel site sensible, je l'affirme, les forces du marché ne sont pas suffisantes. Cela m'amène à une autre question : quelle place, le cas échéant, les opinions du grand public ont-elles dans ce labyrinthe juridique que constitue le système de planification (un sujet auquel Monsieur Cassidy s'est fait l'écho) ? Un promoteur privé devrait-il être autorisé à mettre en place un concours pour un site d'une telle importance historique, pour lequel le public a été laissé dans l'ignorance - et il y est encore -, dont le gagnant présentera finalement un seul programme au comité de planification de la City, qui n'aura pas d'autre option que de l'accepter ou le rejeter ?

Si le comité refuse, le promoteur peut alors toujours faire appel au secrétaire d'État. Supposons qu'il en appelle à une enquête publique, puis transforme son projet en un autre et encore un autre, appelé à passer par le même processus, jusqu'à ce que enfin les opposants au projet soient épuisés par la longueur de la procédure et les frais de cet horrible système administratif. C'est ce qui se passe sur le site Mappin & Webb en face de la Mansion House. Et aussi à Winchester, et à Lancaster.

Est-il juste que les gens, leurs représentants élus, le secrétaire d'État lui-même, ne puissent prendre leurs propres initiatives ? Est-il raisonnable qu'ils ne puissent réagir qu'aux propositions des promoteurs ? Il y a ainsi un problème avec un système qui n'en appelle à l'opinion publique qu'à la fin du

Winchester; and in Lancaster.

Is it right that the people, their elected representatives, the Secretary of State himself, can take no initiative of their own? Is it sensible that they can only react to developers' proposals? There must be something wrong with a system which involves public opinion at so late a stage that the only course left open to the public is to obstruct the development through whatever means the planning system allows.

If the planning system is to blame, if the rules are at fault, then why don't we change them? To be specific, here are three major shortcomings in our system.

First, control over the design of buildings next to major monuments is fuzzy and, in practice, unenforceable. Just listen to this: 'In considering whether to grant planning permission for development which affects a listed building or its setting, and in considering whether to grant listed building consent for any work, the local planning authority or the Secretary of State, as the case may be, shall have special regard for the desirability of preserving the building or its setting...' Is anyone surprised that you can drive a coach-and-four through this piece of legislation? And because post-war Paternoster Square is not a conservation area, there is even less that the City Planning Committee can do to control the design of buildings within it. Mind you, even in conservation areas, the obligation is similarly ill-defined. So why don't you have restrictions upon any new building within 500 yards of an historic monument? After all, that's what the French do.

Second, and closely related to this - again, a point to which Mr Cassidy has referred - the Department of the Environment does not encourage planning authorities to set firm aesthetic guidelines in development. As things stand, they are only justified in rejecting a proposal if it is absolutely hideous; anything merely ugly must be allowed to get through.

Surely, then, we can learn from other countries? In France, since the Malraux Act of 1962, they have had the concept of 'secteurs sauvegardés', a bit like our conservation areas, only with more muscle behind them. They even spell out what bricks and tiles you must use - essential if the character of the area is to be maintained.

Third, that skyline, once the envy of other cities: let's admit that the approach

processus, si bien que la seule voie ouverte pour la contestation est d'entraver le projet par n'importe quel moyen permis par la procédure de planification.

Si le système de planification est à blâmer, si les règles sont en faute, alors pourquoi ne pas les modifier ? Pour être précis, voici les trois principales lacunes de notre système.

Tout d'abord, le contrôle de la construction dans le périmètre des sites patrimoniaux est flou et, en pratique, inapplicable. Écoutez ceci: "Lors de l'examen de l'octroi du permis d'urbanisme pour le développement, qui affecte un immeuble classé ou son cadre, et en examinant s'il y a lieu d'accorder un consentement pour toute intervention, l'autorité locale de planification ou le secrétaire d'État, selon le cas, devra porter une attention spécifique à l'opportunité de préserver l'immeuble ou son cadre..." Quelqu'un est-il surpris de voir comment il est facile de s'engouffrer dans les failles d'une telle législation ? Et parce que Paternoster Square d'après-guerre n'est pas une zone proprement dite de conservation, il n'est ainsi rien que le Comité de planification de la City puisse faire pour contrôler la conception des bâtiments en son sein. Remarquez, même dans les zones de conservation, l'obligation est également mal définie. Alors pourquoi ne pas appliquer des restrictions sur toute nouvelle construction à moins de 500 mètres d'un monument historique ? Après tout, c'est ce que les Français font.

Deuxièmement, et ce point est étroitement liée au premier – une fois encore, un point soulevé par monsieur Cassidy – le ministère de l'Environnement n'encourage pas les autorités de planification à fixer de strictes lignes directrices en matière de développement esthétique. En l'état, elles ne peuvent que rejeter une proposition que si elle est absolument abominable ; quoique ce soit, simplement horrible, elle est autorisée à passer.

Certainement, nous pourrions apprendre des autres pays ? En France, depuis la loi Malraux de 1962, ils ont mis en place des "secteurs sauvegardés", un peu comme nos zones de conservation, avec plus de poids. Ils ont même précisé le type de briques et de tuiles à utiliser – ce qui est essentiel si vous désirez maintenir le caractère de la zone.

En troisième lieu, en ce qui concerne cette ligne d'horizon, autrefois l'objet de l'envie des autres villes : force est d'admettre que l'approche adoptée au cours des quarante dernières années pour la protéger n'a tout simplement pas fonctionné. Les règles sont trop vagues. En effet, les planificateurs d'après-guerre voulaient qu'elles soient floues par souci de ce qu'ils appelèrent la flexibilité. Alors pourquoi ne pas retrouver une certaine limitation de hauteur, ce qui

adopted for protecting it over the past 40 years has simply not worked. The rules are too woolly. Indeed, the post-war planners meant them to be woolly in the interests of what they called flexibility. So why don't we return to some form of statutory height limit, which served us well in the past, and continues to serve other great cities? And when buildings like Sudbury House in Paternoster Square and the Stock Exchange Tower become obsolete, they should be redeveloped so as to restore the domination of St Paul's - and our famous skyline as well.

To sum up: because there is this broad discretionary element in our planning legislation, as well as the absence of aesthetic control, architects and developers have the wrong kind of freedom - the freedom to impose their caprice, which is a kind of tyranny. Competitions even encourage them to come up with the vogueish innovations and fashionable novelties that appeal to nobody but other architects. One prominent architect recently confessed, airily and with no apparent sign of shame, that some of his earlier buildings have ceased to interest even him, now that the thrill of creativity has worn off.

Well, what kind of creativity is that? To put up a building which other people have to live with, and leave them to live with it while you wander off saying you're tired of it, and then to put up another one which you will presumably get tired of too, leaving yet more people to live with the all-too-durable consequences of your passing fancy. There is a terrible fecklessness to all this, when grown men can get whole towns in the family way, pay nothing towards maintenance, and call it romance. Mr Cassidy has just said that we need 'more planning' to make buildings pleasing as well as more efficient. Perhaps not more, but better. In short, then, isn't it time to change direction and set down a few sensible rules such as limits on the heights of buildings, the materials to be used, the proportions of windows, even the appropriate style, perhaps? Such rules gave us Georgian London, and still give the French a largely unspoilt center to their capital city.

And so, what about Paternoster Square? I am told that the competition schemes were merely first thoughts. The winners are only now getting down to producing actual plans. We must use this breathing space to have a proper debate. Let there be an information exhibition showing the

nous a bien servis par le passé, et continue de servir les autres grandes villes ? Ainsi, je le pense, lorsque les bâtiments comme la Sudbury House, Paternoster House et la Stock Exchange Tower seront devenus obsolètes, ils devront être réaménagés de manière à rétablir la domination naturelle de Saint-Paul – et ainsi consécutivement notre fameuse ligne d'horizon.

Pour résumer : parce qu'il existe un pouvoir discrétionnaire dans notre législation de planification, ainsi qu'une absence totale de contrôle esthétique, les architectes et les promoteurs ont ce mauvais genre de liberté – la liberté d'imposer leur caprice, ce qui est une sorte de tyrannie. Les concours mêmes, les ont encouragés à proposer des innovations en vogue et des nouveautés à la mode qui ne parlent à personne d'autres qu'aux architectes. Un éminent architecte a récemment avoué, avec désinvolture et sans honte, que certaines de ses premières réalisations ont cessé de l'intéresser maintenant que le plaisir de leur création était passé.

Eh bien, qu'est-ce ce type de création ? Celle qui consiste à réaliser des édifices que d'autres personnes auront à supporter et les abandonner alors que sous sous écartez en vous disant que vous vous en êtes lassé, et ensuite de réaliser un nouvel immeuble dont vous vous lasserez sans doute aussi, ceci tout en laissant encore plus de gens supporter les conséquences trop durables de votre lubie. Ce qui est terriblement pathétique dans tout cela, c'est que cette attitude est cultivée par des hommes qui engendrent des villes entières, qui ne paient rien pour leur entretien et qui appellent cela l'amour. Monsieur Cassidy vient de dire que nous avons besoin de "plus de planification" pour rendre les bâtiments agréables aussi bien que plus efficaces. Peut-être pas tant "plus", mais plutôt meilleure. En bref, n'est-il pas temps de changer de direction et fixer judicieusement des règles telles que les limites sur les hauteurs de bâtiments, les matériaux à utiliser, les proportions des fenêtres, même le style approprié ? Ces règles nous ont donné le Londres géorgien, et ont permis aux Français de garder encore une grande partie du centre de leur capitale intacte.

Et donc, qu'en sera-t-il de Paternoster Square ? On me dit que la compétition n'en est qu'au stade des premières réflexions. Que les gagnants vont maintenant seulement se mettre à produire des plans réels. Nous devons utiliser ce répit pour avoir un bon débat : qu'il y ait une exposition montrant le quartier tel qu'il était, montrant les plans de Wren, Hawksmoor et Lutyens, ainsi que les plans actuels. Ensuite, les gens pourraient juger d'eux-mêmes. Peut-être ce serait l'occasion d'essayer certaines nouvelles directives strictes pour régir le plan directeur. Mais s'il vous plaît, qu'il

area as it was, the plans of Wren, Hawksmoor and Lutyens, as well as the present plans. Then people could judge for themselves. Perhaps this would be an opportunity to try out some firm guidelines to govern the master plan. But please, let it not be based on 'overriding commercial considerations' - at least not in this part of the city.

I am sometimes accused by architects of always being negative, so here, for what it's worth, is my personal vision. It should be a beautiful area on a human scale, built at ground level not on top of a car park square, with small shops and businesses at ground level - above all to cater for the needs of, and to create something special for, the three million tourists who already visit St Paul's each year. With the opening of the Channel Tunnel, that figure is expected to rise to seven or eight million. So, I would like to see the mediaeval street plan of pre-war Paternoster reconstructed, not out of mere nostalgia, but to give meaning to surviving fragments like Amen Court and the Chapter House, now left like dispossessed refugees in an arid desert of God-forsaken buildings. I would like to see a roof scape that gives the impression that St Paul's is floating above it like a great ship on the sea. I would also like to see the kinds of materials Wren might have used - soft red brick and stone dressings, perhaps, and the ornament and detail of classical architecture, but on a scale humble enough not to compete with monumentality of St Paul's.

I would like to see architects working with artists and craftsmen, showing that pleasure and delight are indeed returning to architecture after their long exile. And I am not alone in longing to regain those wonderful views of St Paul's rising above the rooftops over its first entablature. Can we not learn from the age of Wren, that unique moment in our architectural history when the vernacular gothic and the classical were fused in a vigorously attractive style? Do we still have to strive to be a stunted imitation of Manhattan?

Now some people, I know, will say that I am not living in the real world of Big Bang and 24-hour financial dealing; that my guidelines would deter any developer from taking on Paternoster. Further, they will say that my thinking would drive business out of the City and into the hands of foreign competition. But good architecture of the kind I have described is good for business. Who,

ne soit pas seulement basé sur des "objectifs commerciaux" – au moins pour cette partie de la ville.

Je suis parfois accusé par les architectes d'être toujours négatif, ici dans ce discours, pour autant ce qu'elle vaille, il s'agit de ma vision personnelle. Paternoster devrait être un bel espace, à l'échelle humaine, construit au niveau du sol, pas sur une dalle de parking, avec des petits commerces et des entreprises au niveau du sol – ceci pour répondre aux besoins, et créer quelque chose de spécial pour le trois millions de touristes qui viennent déjà visiter Saint-Paul chaque année. Avec l'ouverture du tunnel sous la Manche, ce chiffre devrait s'élever à sept ou huit millions dans les années à venir. Donc, j'espère voir ressurgir le plan médiéval des rues de ce Paternoster d'avant-guerre, et ceci non par pure nostalgie, mais pour redonner un sens aux morceaux qui subsistent tels Amen Court et Chapter House, aujourd'hui abandonnés, tels des réfugiés dépossédés dans un désert aride de bâtiments délaissés par Dieu. Je voudrais voir des toitures qui donnent l'impression que Saint-Paul flotte au-dessus comme un grand navire sur la mer. Je tiens également à voir les mêmes types de matériaux que ceux que Wren aurait pu utiliser – les doux parements de brique rouge et de pierre de taille et peut-être, l'ornement et le détail de l'architecture classique, mais ceci sur une échelle suffisamment humble pour ne pas rivaliser avec la monumentalité de Saint-Paul.

Je voudrais aussi voir les architectes travailler avec des artistes et des artisans, ce qui montrerait que le plaisir et la joie seraient de retour dans l'architecture après leur long exil. Et je ne suis pas le seul à désirer retrouver les magnifiques vues de Saint-Paul s'élevant au-dessus des toits, pas plus haut que ses premiers entablements. Ne pouvons-nous pas apprendre de l'âge de Wren, ce moment unique de notre histoire pour l'architecture, lorsque le gothique vernaculaire et le classique ont été fondus dans un style résolument attractif ? Devrions-nous encore nous efforcer de n'être qu'une imitation rabougrie de Manhattan ?

Maintenant, certaines personnes, je le sais bien, vont dire que je ne vis pas dans le monde réel du Big Bang et des opérations financières 24 heures sur 24 ; que mes directives vont dissuader tout promoteur de prendre en charge l'avenir de Paternoster. En outre, ils diront que ma pensée conduira les affaires à quitter la City et à se développer dans les mains de la concurrence étrangère. Mais je crois que la bonne architecture, celle que je viens de décrire, est bonne pour les affaires ; qui, avec autant soit peu de choix, voudrait travailler dans un environnement tel celui de Victoria Street ?

Les entreprises se ruent sur la City de tous les coins du

with any choice, wants to work in an environment like Victoria Street?

Businesses flock to the City from all over the world just because, in addition to superb efficiency and competitiveness they can find a unique environmental character: the Wren churches, the livery halls, places like Amen Court and Wardrobe Court, surviving backwaters with their cellar bars and restaurants - attractions which New York and Tokyo cannot offer. To use the jargon: as a world financial center, the City of London is user-friendly, to a unique degree. In plain English, business people like it. So why spit on your luck? Even the great free-market economists, like von Hayek and von Mises, recognize the importance of what they refer to as 'psychological profits'.

So why not capitalize on many people's desire for an environment of character and charm, which is also more conducive to productive work because the surroundings make you feel better? This is very much the age of the computer and the word-processor, but why on earth do we have to be surrounded by buildings that look like such machines?

Why cannot we recall the example of our forebears who took enormous trouble to ennoble their commercial buildings - buildings like Sir John Soane's Bank of England. There are a number of younger architects who share this feeling, but they rarely win the larger commercial commissions because they are considered to lack the necessary experience. But surely everybody has to start somewhere?

I see no reason, then, why wealth should not finance beauty that is in harmony with tradition, today as in the past. People too easily forget that the London of Wren's time was the greatest trading empire the world has ever seen. Yet it was of such a splendor that the vista Canaletto painted surpassed ancient Rome and even rivaled that of his own native city of Venice, itself a centre of world trade, and one which knew so well how the fruits of commerce should be celebrated in the arts and architecture.

We can make choices about the surroundings in which we live and work. Prosperity and beauty need not exclude one another. If the rules of the planning game are wrong, our democracy enables us to change them. Many younger architects today welcome the idea that beauty must be based upon the observance of rules, which indeed

monde, juste, parce qu'en plus de superbes qualités d'efficacité et de compétitivité, ils peuvent trouver un environnement de caractère unique : les églises de Wren, les salles des corporations, des lieux comme Amen Court et Wardrobe Court, les petits coins tranquilles qui subsistent avec leurs caves à vin et leurs restaurants – attractions que New York et Tokyo ne peuvent pas offrir. Pour utiliser le jargon : en tant que centre financier mondial, la City de Londres est fonctionnelle à un degré unique. En clair, les gens d'affaires aiment cela. Alors, pourquoi cracher sur votre chance ? Même les grands noms de l'économie de marché, tels von Hayek et von Mises, reconnaissent l'importance de ce qu'ils appellent "les bénéfices psychologiques".

Alors, pourquoi ne pas capitaliser sur les désirs de nombreuses personnes pour un environnement de charme et de caractère, qui est également plus propice à un travail productif, dans un environnement où vous vous sentiriez mieux ? C'est très bien l'âge de l'ordinateur et du traitement de texte, mais pourquoi diable devrions-nous être entourés par des bâtiments qui ressemblent à ces machines ?

Pourquoi ne pas se rappeler l'exemple de nos ancêtres qui ont déployé tant d'efforts pour ennoblir leurs bâtiments commerciaux – ces bâtiments, comme la Banque d'Angleterre de Sir John Soane. Il existe un certain nombre de jeunes architectes qui partagent ce sentiment, mais ils gagnent rarement de grosses commandes parce qu'ils sont pénalisés par le manque d'expérience nécessaire. Mais assurément, tout le monde doit bien commencer quelque part ?

Je ne vois alors aucune raison pour que la richesse ne finance pas, aujourd'hui comme ce fut le cas par le passé, la beauté en harmonie avec la tradition. Les gens oublient trop facilement que le Londres du temps de Wren fut la capitale du plus grand empire commercial que le monde ait jamais vu. D'une telle splendeur que le panorama que Canaletto peignit dépassait la Rome antique, et même rivalisait avec sa propre ville natale, Venise, elle-même un centre du commerce mondial ; une ville qui savait si bien la manière dont les fruits du commerce devaient être célébrés dans les arts et l'architecture.

Nous pouvons faire des choix sur l'environnement dans lequel nous vivons et travaillons. Soyez sûrs que la prospérité n'a pas nécessairement besoin d'exclure la beauté. Et si les erreurs sont du côté des règles de la planification, notre démocratie nous permet de les modifier. Aujourd'hui, beaucoup de jeunes architectes acceptent l'idée que la beauté doit être fondée sur le respect de règles, ce qui encourage en effet la liberté de création plutôt que cela l'inhibe. Et beaucoup de nos meilleurs promoteurs et constructeurs seraient favorables

encourages the right kind of creative freedom rather than inhibiting it. And many of our best developers and builders would welcome a situation in which they knew where they actually stood.

So this, ladies and gentlemen, is a good time to reassert a sense of vision and civilized values amidst all the excitement and commercialism of the City. Perhaps such a scheme as I have sketched for Paternoster would help to drag us out of the bind of the deep aesthetic idleness which has afflicted the post-war world. What an inspiration it would be for other towns and cities in repairing the wounds of post-war architecture and town planning.

The City, My Lord Mayor, has every reason to feel proud of its commercial achievements. You should express your confidence in the environment for which you have responsibility. We have this unexpected second chance. Pray God we don't waste it this time."

à une situation dans laquelle ils sauraient exactement où ils en sont.

Alors, mesdames et messieurs, il est temps de réaffirmer le sens de la vision et les valeurs du monde civilisé au milieu de toute cette agitation commerciale qui s'empare de la City. Peut-être un tel programme comme je l'ai dessiné pour Paternoster permettrait-il de nous faire sortir de la profonde paresse esthétique qui nous entrave et qui a frappé le monde d'après-guerre. Quelle source d'inspiration ce serait pour d'autres villes qui aspirent à réparer les plaies architecturales et urbanistiques de l'après-guerre.

La City, monseigneur le maire, a toutes les raisons d'être fière de sa prospérité commerciale. Et vous devriez exprimer votre confiance dans cet environnement dont vous avez la responsabilité. Nous avons aujourd'hui cette seconde chance inattendue. Priez Dieu, pour que nous ne la perdions pas cette fois. »

• À l'occasion de l'inauguration de l'Institute of Architecture of London
à St James's Palace (30 janvier 1992)

*For the inauguration of the Institute of Architecture of London
at St-James's Palace (January 30, 1992)*

"I am enormously grateful to you all for coming here this evening to a reception to announce the creation of my Institute of Architecture. Some of you may think it rather dramatic, even foolhardy, on my part to attempt something quite so ambitious. Indeed, I wake up sweating in the middle of the night sometimes with exactly the same thought! But I have thought long and hard before taking this step. So it seems to me that, rather than bore you with a lot of detail, which is all set out in this brochure, I should just say that my Institute will open here in London in October 1992. It will be a place for teaching, research and the exchange of ideas.

I will try to explain why I have concluded that this the right step to take.

Although it may sound pretentious to say so, I remember when I was much younger feeling very disturbed by the trends of the time which seemed to be directed, like a well-orchestrated artillery barrage, at destroying the traditional foundations on which so many of our human values had been based for thousands of years. I remember reading that God was dead. I remember familiar buildings vanishing, bombsites in London being redeveloped in a way that was totally alien to the urban fabric of the city, the uncompromising brutality of which continues to depress me. I remember the centres of our old towns being ripped apart in the interests of what was called 'progress' and being replaced by the uncompromising starkness of purely functional buildings. I remember vast housing estates mushrooming around our cities with no sensitivity whatsoever to the landscape. I remember hedgerows being uprooted

« Je vous suis extrêmement reconnaissant d'être venus ici ce soir pour la réception d'inauguration de mon Institut d'architecture. Certains d'entre vous doivent penser qu'il est assez spectaculaire, voire assez téméraire de ma part, d'avoir tenté quelque chose d'aussi ambitieux. Et je vous le confirme, je me réveille parfois en sueur au beau milieu de la nuit avec exactement la même pensée ! Avant de prendre cette décision, j'ai néanmoins longuement et durement réfléchi. Et il me semble que plutôt que de vous ennuyer avec beaucoup de détails qui sont énoncés dans la présente brochure, je devrais seulement vous expliquer les objectifs de mon Institut qui ouvrira ici à Londres en octobre 1992. Il sera soyez-en sûr un lieu d'enseignement, de recherche et d'échange d'idées.

Il est important que j'essaie de vous expliquer en quoi j'en suis venu à conclure de la légitimité de cette initiative.

Bien que cela semble prétentieux de le dire, je me souviens très bien étant beaucoup plus jeune, d'avoir eu la sensation d'être très perturbé par les tendances de l'époque qui semblaient être comme un barrage d'artillerie bien orchestré, visant à détruire les fondements traditionnels sur lesquels un grand nombre de nos valeurs humaines avaient été fondées pendant des millénaires. Je me rappelle avoir lu que Dieu était mort. Je me souviens de la disparition de nombre d'édifices familiers, de la reconstruction dans un Londres en cours de réaménagement, selon une manière qui était totalement étrangère à la trame urbaine, selon cette intransigeance brutaliste qui continue de me déprimer. Je me souviens des centres anciens de nos villes avant qu'ils ne soient déchirés dans l'intérêt de ce qu'on a appelé "progrès" et être remplacés par l'intransigeance de la dureté purement fonctionnelle de l'architecture. Je me souviens d'avoir vu naître de vastes lotissements multipliés autour de nos villes, sans aucune sensibilité au paysage. Je me souviens aussi des haies déracinées sur des kilomètres ; de ces zones humides et

by the mile; wet places and wild areas being drained and 'improved' (albeit because everyone was told we needed such places in order to become self-sufficient in food) and everywhere this urgent, almost missionary, zeal to sweep away all the traditional bric à brac which had outlived its usefulness.

All the professions seemed to encourage it. The 'experts' and scientists encouraged it. The result, of course, was the inevitable one - that the 'baby' went out with the bathwater. My thought is now to try and find a way of resuscitating the baby - but without refilling the bath with dirty water!

As I grew older I wondered why it was that, in my heart of hearts, I had minded so much about the changes that were taking place (like many other people, I suspect, I had not dared to express my true feelings for fear of being thought ignorant). I then learnt about Descartes and scientific rationalism. I discovered that this led to a mechanistic view of the Universe and of Man's place in it and I began to realise what lay at the root of this feverish revolution. In the simplest of terms, we were being persuaded to see the cosmos as a gigantic machine which could be examined, experimented with and manipulated by Man for his own exclusive use. Everything was explainable by science and anything that couldn't be explained simply didn't exist. In this scenario Man himself becomes a mere mechanical object and any notion of a metaphysical reality disappears altogether. The sense of humanity's uniqueness as a microcosm of the whole Universe is thrown out of the window, to be replaced by an egocentric world view which denies that all-encompassing sense of the sacred and stresses the purely rational.

I have often wondered why it is that I was not seduced by this conveniently logical, but utterly soulless philosophical approach. The pressures to yield to this concept of life have been and still are, to a certain extent, enormous. At best you are described as eccentric; at worst as a dotty crank. The temptation to conform can be very powerful. So why haven't I? What is it that produces this overwhelming feeling - for it is only a feeling - in my heart that the whole Universe is based on the most profound principles which in themselves represent a giant paradox, but which for me inspire a continual sense of awe and reverence? I confess that I don't know what it is, except that it comes from my heart and

de ces lieux sauvages drainés et "améliorés" (parce que tout le monde disait alors que nous en avions besoin pour devenir auto-suffisants en denrées alimentaires), et partout ce zèle impératif presque missionnaire de balayer le bric à brac de la tradition dont l'utilité avait disparu.

Tous les professionnels semblaient encourager ce courant. Les "experts" et les scientifiques l'encourageaient eux aussi. Le résultat catastrophique fut bien sûr inévitable et en premier lieu le fait que le "bébé" fut jeté avec l'eau du bain. Dès lors mon espoir actuel est que nous trouvions un moyen de ressusciter le bébé – mais sans le remplissage de la baignoire avec de l'eau souillée bien évidemment !

En vieillissant, je ne cessais de me demander, au plus profond de moi, pourquoi j'avais tant été choqué par les changements en cours et comme beaucoup d'autres personnes je le pense, je n'avais pas osé pas exprimer mes vrais sentiments, de peur d'être perçu pour un ignorant. J'ai ensuite étudié Descartes et le rationalisme scientifique. J'ai ainsi découvert ce qui nous a conduit à cette vision de l'Univers mécaniste ainsi qu'à son implication sur la destinée de l'homme, et j'ai commencé à réaliser ce qui se trouvait à l'origine de cette fiévreuse révolution. Il semble que le plus simplement du monde nous avons été persuadés que l'univers était comme une gigantesque machine qui pourrait être examinée, expérimentée et manipulée par l'homme pour son propre usage exclusif. Tout était ainsi explicable par la science et tout ce qui ne pouvait pas l'être ne pouvait ainsi pas exister. Selon ce scénario, l'homme lui-même devient un simple objet mécanique et toute notion d'une réalité métaphysique disparaît complètement. Le sens de l'unicité de l'humanité comme un microcosme de l'Univers dans son ensemble, est ainsi jeté par la fenêtre, pour être remplacé par une vision égoцентриque du monde qui nie le sens du sacré englobant tout, et souligne l'aspect purement rationnel du monde.

Je me suis souvent demandé pourquoi je n'étais pas séduit par cette logique commode absolument dénuée de toute humanité dans son approche philosophique. Les pressions pour donner une légitimité à ce concept ont été et sont encore, dans une certaine mesure, énormes. Dans le meilleur des cas, vous êtes perçu comme un excentrique ; dans le pire, comme un radoteur loufoque. La tentation du conformisme peut-être très puissante. Alors, pourquoi n'y ai-je pas cédé ? Qu'est-ce qui produit cet irrésistible sentiment dans mon cœur – car c'est seulement un sentiment –, que l'Univers entier était basé sur les plus profonds principes qui, en eux-mêmes représentent un paradoxe gigantesque mais qui, pour moi, continue d'inspirer un sentiment de respect et de révérence ? Je dois avouer que je ne sais pas ce qu'est exactement ce sentiment, sauf qu'il vient de mon cœur et

envelops my whole being. It is an awareness of something beyond the confines of Self and it becomes more evident when in the presence of great beauty.

Many people will doubtless recognize such inexplicable feelings as are induced by the proportions of a building; that extraordinary sense of harmony which such proportions can engender. Many people will feel the same when they see a landscape sculpted and fashioned over thousands of years by the hands of men whose customs, passed down orally from one generation to another, and whose reverence for the natural world, for God's place in it, led them to create a harmonious synergy with their surroundings rather than imposing themselves on it. Clearly, the fact that they had no machines with which to dominate their environment must have played a large part in the whole equation, and I can understand how quickly the industrial revolution, when it comes to each country, helps to eliminate that innocent and unquestioning sense of the sacred in Man. And yet, despite all the dramatic changes that have been wrought by science and technology, and all the remarkable benefits they have indeed brought us, there remains deep in the soul (dare I mention that word?!) of mankind a persistent and unconscious anxiety that something is missing - some vital ingredient that makes life truly worth living; that provides that inexplicable sense of harmony and beauty to a world which is in danger of sacrificing these elements on the altar of an outmoded, unbalanced and irreverent ideology. We are told that our contemporary built environment must reflect the 'spirit of the age'. But what concerns me most of all is that we are succeeding in creating an 'age without spirit'. What then, is spirit, and how can its essence be restored to an appropriate place in the totality of our experience? I am no philosopher, but I can try to explain what I feel spirit to be. It is that sense, that overwhelming experience of awareness of a one-ness with the Natural World, and beyond that, with the creative force that we all call God which lies at the central point of all. It is, above all, an 'experience'. It defies conscious thought. It steals upon you and floods your whole being despite your best logical intentions. It lies deep in the heart of mankind as if some primeval memory. It is both 'pagan' and Christian, and in this sense is surely the

qu'il enveloppe l'ensemble de mon être. C'est la prise de conscience de quelque chose qui dépasse les confins de Soi et qui devient plus encore évidente en présence d'une grande beauté.

Beaucoup de gens vont sans doute reconnaître ce sentiment comme quelque chose d'inexplicablement induite par les proportions d'un bâtiment ; l'extraordinaire sens de l'harmonie que de telles proportions peuvent engendrer. Beaucoup de gens éprouvent la même sensation lorsqu'ils voient un paysage sculpté et façonné depuis des milliers d'années par les mains d'hommes dont les coutumes, transmises oralement d'une génération à l'autre, et dont la vénération pour la nature, sa part divine, les ont conduit à créer une synergie harmonieuse avec leur environnement plutôt que s'y imposer. Il est clair que le fait qu'ils n'avaient pas de machines permettant de dominer leur environnement a dû nécessairement joué un grand rôle dans l'équation de l'ensemble, et je peux comprendre avec quelle rapidité la révolution industrielle, quand elle touche chaque pays, contribue à éliminer ce sens innocent et absolu du sacré chez l'homme. Néanmoins, malgré tous les changements spectaculaires forgés par la science et la technologie, et malgré tous les avantages remarquables qu'ils nous ont amenés, il reste au fond de l'âme (oserais-je mentionner ce mot ?), de l'humanité, une anxiété persistante de l'ordre de l'inconscient, que quelque chose manque – une composante essentielle qui rend la vie vraiment digne d'être vécue ; cette chose qui offre cet inexplicable sentiment d'harmonie et de beauté à un monde qui court le risque de sacrifier ces éléments sur l'autel d'une désuète, asymétrique et irrévérencieuse idéologie. On nous dit que notre environnement construit actuellement doit refléter "l'esprit de l'époque". Dès lors, ce qui m'inquiète le plus, c'est que nous sommes en train de réussir à créer une "époque sans esprit". Qu'en est-il alors de cet esprit, comment pourrions-nous restaurer son essence même dans un endroit approprié reflétant l'ensemble de notre expérience ? Je ne suis pas un philosophe, mais je peux parfaitement essayer d'expliquer ce qu'est à mon sens l'esprit. C'est ce sens C'est ce sens, cette extraordinaire expérience de la conscience de faire un tout avec le monde naturel, et au-delà, avec la force créatrice que nous appelons Dieu, qui se trouve au point central de tout. C'est, surtout, une "expérience". Elle défie la pensée consciente. Et malgré toutes vos intentions logiques, elle descend sur vous et inonde votre être tout entier. Elle est située au cœur de l'humanité, comme inscrite dans la mémoire ancestrale. Elle est à la fois "païenne" et chrétienne, et, dans ce sens premier, elle est sans doute l'expression fondamentale de ce que nous appelons la religion.

fundamental expression of what we call religion.

As Wordsworth put it so succinctly, there is ... in the mind of man,
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of thought
And rolls through all things.

The ancients seemed in some way to understand the subtle blend of matter and spirit in the Universe. Around this the ancient Egyptians formulated the mathematical and geometric principles that were inherited in turn by the Greeks. The whole of European culture is based on our Greco-Roman heritage, at the root of which lay what many consider to be these profound and, indeed 'sacred' principles. The question of how to restore the element of 'spirit', as contained in such timeless principles, to its rightful position in the overall balance that I believe needs to be achieved in the education of an architect is a difficult one. But I believe that there is a growing desire on the part of many people to search this missing part of their experience, which has been so obviously derided and abandoned in the education of architects. In many ways architecture surely provides the most effective means by which to translate both the overwhelming, unconscious experience of the heart and the conscious principles of the mind into a 'concrete' way of enclosing space.

In this belief and very much taking my courage in both hands, I have spent the last three or four years working with a team of remarkable people until we reached the point of being able to launch this new Institute of Architecture this evening. What I would like to be taught and explored and studied in my Institute, is the fact that the architecture that nourishes the spirit is not so much a traditional architecture, which resembles or apes the past, but rather a particular kind of architecture whose forms, plans, materials, are based on human feeling.

Recent research in the field of architecture has begun to identify the particular forms or types of organization which are able to create such 'architecture of the heart'. It is perhaps surprising in our age of pluralism, where everyone imagines themselves entitled to any view whatever about anything, to discover that the kinds of buildings that tend to appeal to the human heart, and which make us feel at home, are a very specific range of buildings; very particular in style, organization and

Comme le poète Wordsworth l'a dit en quelques mots, il y a ... dans l'esprit de l'homme,

Une motion et un esprit qui pousse la réflexion de
Toutes choses, présents au travers de tous les objets
Et au travers des rouages de toutes choses.

Les anciens semblent avoir d'une certaine manière compris le subtil mélange entre la matière et l'esprit de l'Univers. À partir de cela, les anciens Égyptiens formulèrent les principes mathématiques et géométriques dont les Grecs héritèrent à leur tour. L'ensemble de la culture européenne est ainsi fondé sur cet héritage gréco-romain, à la racine de laquelle se trouve ce que beaucoup considèrent être ces principes profonds et effectivement "sacrés". La question, de savoir comment restaurer le fondement de "l'esprit" qui figure dans ces principes d'intemporalité, est la reconnaissance de sa juste place dans cet équilibre absolu auquel je crois, devant être atteint dans l'éducation d'un architecte, aussi difficile que cela soit. Et je crois qu'il existe bien un désir croissant de la part de nombreuses personnes à rechercher cette partie manquante à leur expérience ; un désir tellement tourné en dérision et abandonné dans la formation actuelle des architectes. À bien des égards, l'architecture donne le moyen, certainement le plus efficace, pour traduire à la fois ce qui nous dépasse, l'expérience de l'inconscient, le cœur, et la conscience des principes de l'esprit, en une manière "concrète" applicable à cet art de l'espace dont relève l'architecture.

Pour défendre cette conviction j'ai dû prendre mon courage à deux mains, j'ai passé les trois ou quatre dernières années à travailler avec une équipe de gens remarquables pour être en mesure de créer ce nouvel Institut d'architecture à l'inauguration duquel je vous ai conviés ce soir. Ce que je souhaite ainsi y voir enseigné et exploré et étudié, c'est le fait que l'architecture doit nourrir l'esprit, sans tout autant être cette architecture traditionaliste qui singe le passé, mais plutôt un type particulier d'architecture, dont les formes, les plans, les matériaux, sont fondés sur le sentiment humain.

Des recherches récentes dans ce domaine ont permis d'identifier les formes particulières ou des types d'organisation qui sont en mesure de créer une telle "architecture du cœur". Il est d'ailleurs peut-être surprenant à notre époque pluraliste, où chacun imagine avoir le droit d'émettre un point de vue sur quoi que ce soit, de découvrir que les types d'édifices qui ont tendance à s'adresser à l'homme, et qui nous font sentir la sérénité du foyer, sont une série très spécifique d'édifices ; très particuliers dans le style, l'organisation et le caractère. Ce sont, en fait, ces bâtiments que nous avons toujours aimés. Ils comprennent, bien sûr,

physical character. These are, in fact, the buildings which we have always loved. They include, of course, all the great traditional architectures of the past - enormously varied as these are.

But they also include new forms of architecture, based on new materials, new ways of building, new forms of technology. This is where I hope that my Institute might become a kind of crucible where the architecture of the 21st century can be forged.

So my hope, and my intention, is that the students who come to this new Institute of Architecture will be taught these underlying facts about any human architecture - that they will then be able to play an imaginative role in society; that they will be able to set in motion new processes of construction, new forms of management and new ways of building our towns, which then provide for the 21st century what all the great architects of the past have provided for their respective eras.

It is also my heartfelt hope that the students will be able to learn specific things - largely forgotten today - which will set the architecture of the future on a more realist basis, less controlled by images and fantasy as unfortunately the architecture of the last 50 years has often been. Instead I hope it can be based on real principles and on factual knowledge about the nature of space, which unites objective knowledge with profound human feeling.

My aim in wanting to establish an Institute of Architecture is, above all, to respond to what I believe is a more widely held desire on the part of some architecture students to be provided with a course of study which, in part, reflects the more profound and indefinable aspects of life and therefore which re-introduces the delicate thread of wisdom that connects us with the great tapestry woven by our forebears.

I would like the students to appreciate that there are certain timeless values which we can learn from the past, and apply to the future. I would like the students to learn that in order to be able to design with sensitivity and an appropriate sense of reverence for the natural surroundings, they first need to learn humility and how to submerge the inevitable egocentric tendencies that we all experience. They also need to learn to observe Nature which, when all is said and done, provides us with a bright star by which to navigate. Again, this is not to

toutes les grandes architectures traditionnelles du passé qui sont très variées par essence.

Mais ils comprennent également les nouvelles formes d'architecture, basées sur de nouveaux matériaux, de nouvelles façons de construire, de nouvelles formes de technologies. C'est là que j'espère que mon Institut pourra devenir une sorte de creuset, où peut être forgée l'architecture du XXI^e siècle.

Donc, mon espoir et mon intention sont que les étudiants accueillis dans ce nouvel Institut d'architecture apprennent ces faits sous-jacents à toute architecture de l'humain – et qu'ainsi ils soient en mesure de l'imaginer pour notre société, qu'ils soient en mesure de mettre en œuvre de nouveaux procédés de construction, de nouvelles formes de gestion et de nouvelles façons de construire nos villes, principes qui assureront au XXI^e siècle tout ce que les grands architectes du passé ont fourni à leurs époques respectives.

Il en est également de mon espoir le plus sincère, que ces étudiants soient en mesure d'apprendre des choses spéciales – en grande partie oubliées aujourd'hui –, qui fixeront l'architecture de l'avenir sur une base plus réaliste, moins contrôlée par les images et la fantaisie, ce qui malheureusement, l'a bien trop souvent été dans ces cinquante dernières années. Créativité, qui ne pourra qu'être fondée que sur des principes et sur des connaissances factuelles à propos de la nature de l'espace, ce qui unira la connaissance objective de l'homme avec la profondeur de l'émotion.

L'objectif que je donne à mon Institut d'architecture est aussi, et avant tout, de répondre à ce que je crois être un désir général des étudiants en architecture d'être dotés d'un programme d'études qui reflète en partie les plus profonds et indéfinissables aspects de la vie et, par conséquent, qui réintroduise le délicat fil de la sagesse qui nous relie à cette grande tapisserie tissée par nos ancêtres.

Je voudrais que les étudiants soient conscients de l'existence de certaines valeurs intemporelles que nous pouvons apprendre du passé et appliquer à l'avenir. Je voudrais que les étudiants l'apprennent afin d'être capables de concevoir avec sensibilité et avec un sens approprié du respect que nous devons porter à l'environnement naturel. Ils ont d'abord besoin d'apprendre l'humilité et à contrôler les inévitables tendances égocentriques que nous connaissons tous. Ils ont aussi besoin d'apprendre à observer la nature, qui, quand tout est fait pour elle, nous donne une étoile brillante pour guider notre navigation. Encore une fois, cela ne veut pas dire que la technologie devrait être décriée, mais plutôt que

say that technology should be decried - rather that the Institute should encourage experiment in order to find better, more sensitive and imaginative ways of using modern materials to create buildings that reflect a hierarchy of scale.

I should perhaps stress that the aim will be to produce practitioners, not just theoreticians. The Institute's curricular programs will contain all the rigor consistent with the technical and economic demands of such a complex profession. But these will be placed within the wider context of our history and our culture and, indeed, other people's cultures and geographical locations.

In this sense I have already asked Brian Hanson and Keith Critchlow, Director of Studies and Director of Research respectively, to work towards establishing outposts of the Institute's activities in a variety of areas - in Britain, in Europe, and beyond.

Above all, however, the overriding aim of my Institute is to bring people together, both to help heal the wounding fragmentation of building disciplines characteristic of our century, and to break down the demoralising barrier between the values of professional experts and those shared by the great body of people affected by the development of various kinds.

So, at the end of their course, I would like the students to leave my Institute with a feeling that they have experienced something rather special in their lives; that a new dimension of life has been revealed to them which has struck a chord in their hearts that will never stop resonating. I hope this will enable them to have the true vision to see that although styles may vary, proportion is in itself a reflection of the order inherent in the Universe. They will need to discover these great truths, I believe, in order themselves to provide the beacons of civilized values in a world increasingly in need of real meaning and of that most precious of commodities - hope."

l'Institut devrait encourager l'expérimentation avec pour objectif de trouver mieux, des façons plus sensibles et imaginatives dans l'utilisation des matériaux modernes, ceci afin de créer des bâtiments qui reflètent une hiérarchie d'échelle.

Je devrais peut-être souligner que le but sera de produire des praticiens, et non pas seulement des théoriciens. Le programme d'études de l'Institut contiendra à ce titre toute la rigueur compatible avec les exigences techniques et économiques d'un tel métier complexe. Mais celles-ci seront placées dans le contexte plus large de notre histoire et notre culture et, de fait, en rapport avec celles d'autres cultures et d'autres lieux géographiques.

En ce sens, j'ai déjà demandé à Brian Hanson et Keith Critchlow, respectivement, directeur des études et directeur de la recherche, de travailler à l'établissement, dans une variété de domaines, d'avant-postes sur nos activités en Grande-Bretagne, en Europe, et au-delà.

Cependant, l'objectif de mon Institut est surtout de rassembler les gens, à la fois pour aider à guérir les blessures de la fragmentation des disciplines du bâtiment, caractéristique de notre siècle, mais aussi de briser cette barrière démoralisante entre les valeurs d'experts professionnels et celles partagées par toutes les personnes touchées de près ou de loin par leur travail.

Ainsi, à la fin de leur formation, j'aimerais que les étudiants quittent mon institut avec le sentiment d'avoir vécu quelque chose de plutôt spécial dans leur vie ; qu'une nouvelle dimension leur aura été révélée et qu'elle aura touché une corde sensible de leurs cœurs qui ne cessera ainsi jamais de résonner. J'espère que ceci leur permettra de voir réellement, que même si les styles varient, que la proportion est en soi le reflet de l'ordre inhérent à l'Univers. Je crois qu'ils auront besoin de découvrir ces grandes vérités afin d'être eux-mêmes en mesure d'offrir les lumières des valeurs de la civilisation à un monde qui a indéniablement de plus en plus besoin de sens réel et de la plus précieuse des denrées – l'espoir. »



CAHIER DES ILLUSTRATIONS PAR CHAPITRE

Iconographic catalogue by chapter

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

- NEW BRUTALISM : LA RÉVOLUTION MORALE DES JEUNES GENS EN COLÈRE _____ 426
- L'ART DU TOWNSCAPE : PERMANENCE ET RÉACTUALISATION DE LA SENSIBILITÉ DU PITTORESQUE _____ 431
- 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : L'EFFONDREMENT DE LA LÉGITIMITÉ DU MODERNISME _____ 436

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

- GET IT RIGHT CHARLIE : CHARLES JENCKS, L'ÉTUDIANT MAUDIT DE REYNER BANHAM _____ 440
- 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : LE RETOUR DU FORMALISME, DE L'HISTOIRE ET DE LA COULEUR ____ 442
- L'ART DU COLLAGE SURREALISTE : LA CLORE GALLERY SELON JAMES STIRLING (1982-87) _____ 453

2. COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

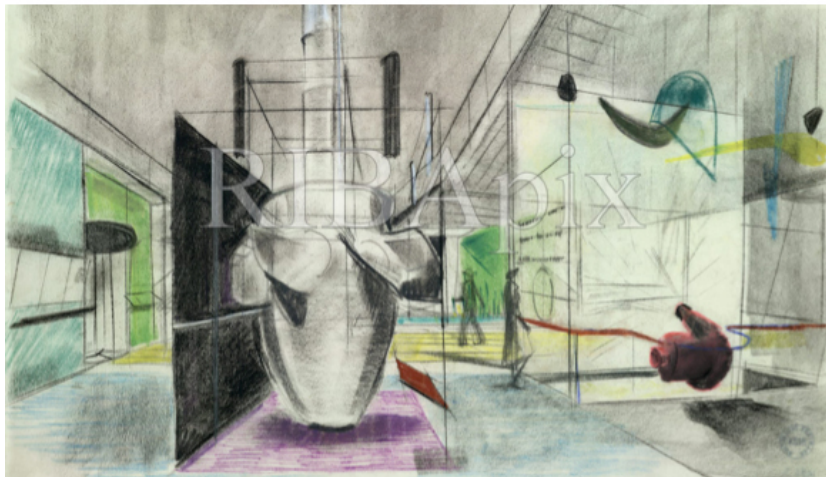
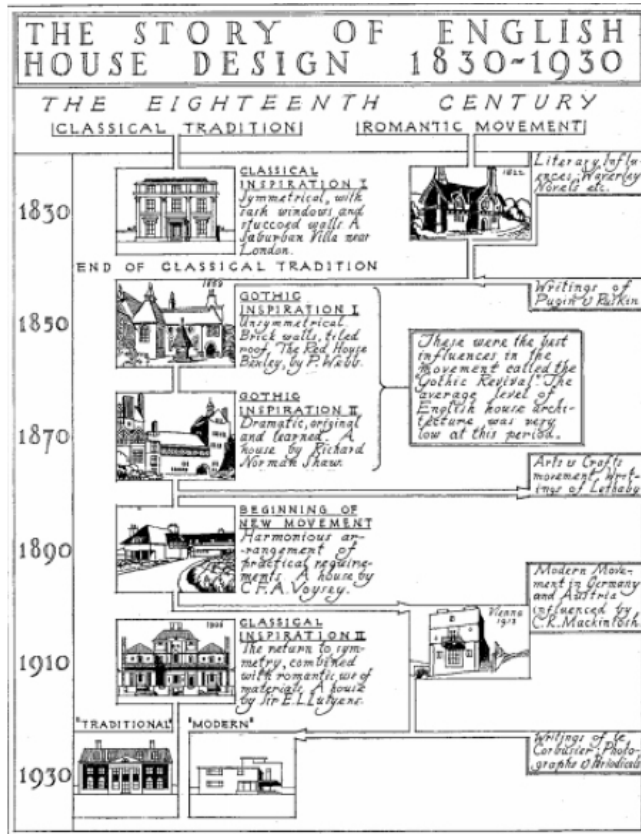
- 1984 – PREMIER DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX
 - Concours pour l'extension de la National Gallery ou l'affaire du furoncle (1981-85) _____ 459
 - Mansion House Square ou le crime de la hauteur de Mies van der Rohe (1981-85) _____ 470
- LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE : UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) _____ 474

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

- No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) – L'ŒUVRE TESTAMENTAIRE D'UN ARCHITECTE ÉPRIS DE LIBERTÉ _____ 482
- SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) – L'EXPERIMENTATION DE LA THÉORIE DU HANGAR DECORÉ _____ 488
- PATERNOSTER SQUARE – LA RADICALITÉ AU-DELÀ DE LA PROBLÉMATIQUE DU STYLE
 - La route du néoclassicisme de Richmond à la City : le rêve nostalgique du prince (1984-95) _____ 498
 - Le compromis de Cambridge : la cité mémorielle de William Whitfield (1996-2003) _____ 508

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME / p. 27-77

→ NEW BRUTALISM : la révolution avortée des jeunes gens en colère / p. 28-41



ill.001 (gauche) : "The Story of English House Design 1830-1930" in John Summerson and Clough Williams-Ellis, *Architecture Here and Now* (1934).

ill.001 (droite) : Affiche de l'exposition du MARS Group, New Burlington Galleries, Londres (1938)
/ © <http://designmuseum.org/>

ill.002 (gauche) : *Skylon and the Dome of Discovery* (Festival of Britain), arch. Powell & Moya and Ralph Tubbs (1951) / © RIBA Library Photographs Collection (RIBA81723).

ill.002 (droite) : Design pour l'intérieur du dôme (Festival of Britain), arch. Stefan Buzas and Ralph Tubbs (1951) / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA20640).

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

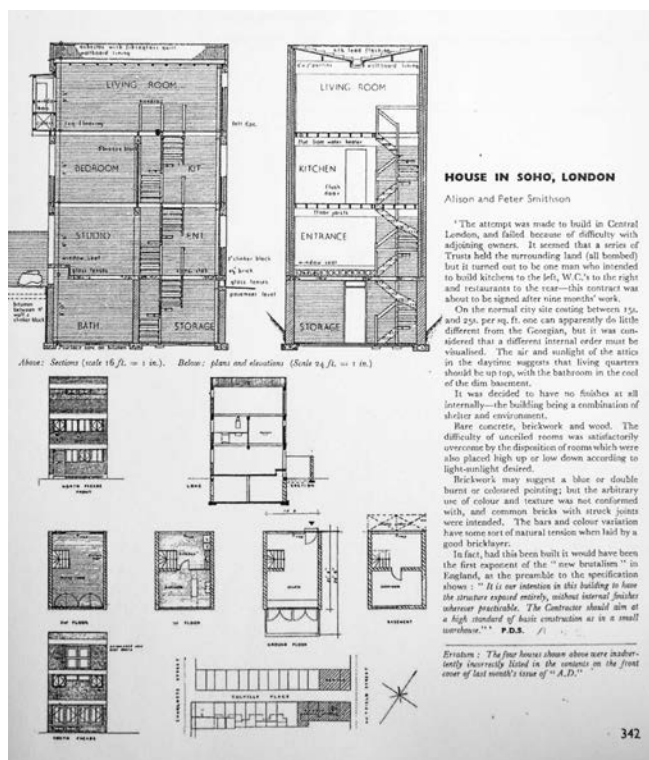
→ NEW BRUTALISM : la révolution avortée des jeunes gens en colère / p. 28-41



ill.003 (gauche) : Exposition « *This is Tomorrow* » (1956), Whitechapel Art Gallery (Londres) – avec Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison et Peter Smithson, et John Maltby / © John Maltby, RIBA Library Photographs Collection (RIBA28307).



ill.004 (droite) : Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956), collage (26/26 cm) pour l'exposition « *This is Tomorrow* », reproduite en noir et blanc dans le catalogue / © Kunsthalle de Tübingen, Allemagne.



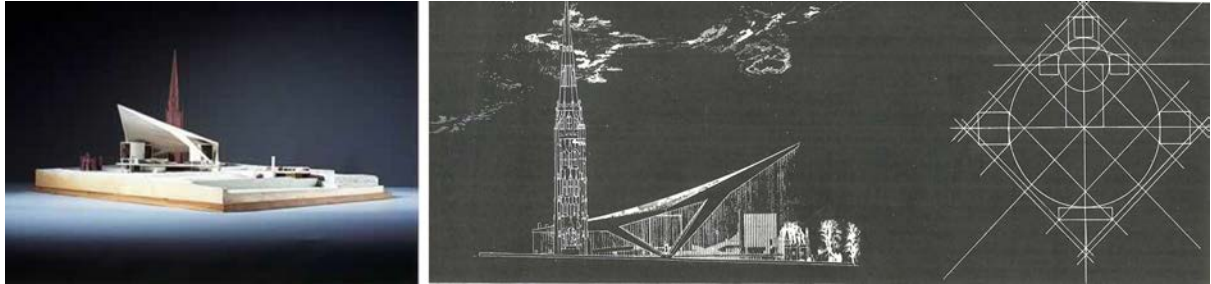
ill.005 (gauche-haut) : Alison & Peter Smithson, *Secondary modern school of Hunstanton* (1954) / © Architectural Press Archive / RIBA Library Photographs Collection (RIBA24198).

ill.005 (gauche-bas) : Reyner Banham, "School at Hunstanton" *AR* (1954, p. 160-161).

ill.006 (droite) : "Small house projects in Hampstead, Highgate, North London and Soho" *AD* (1953, p. 342).

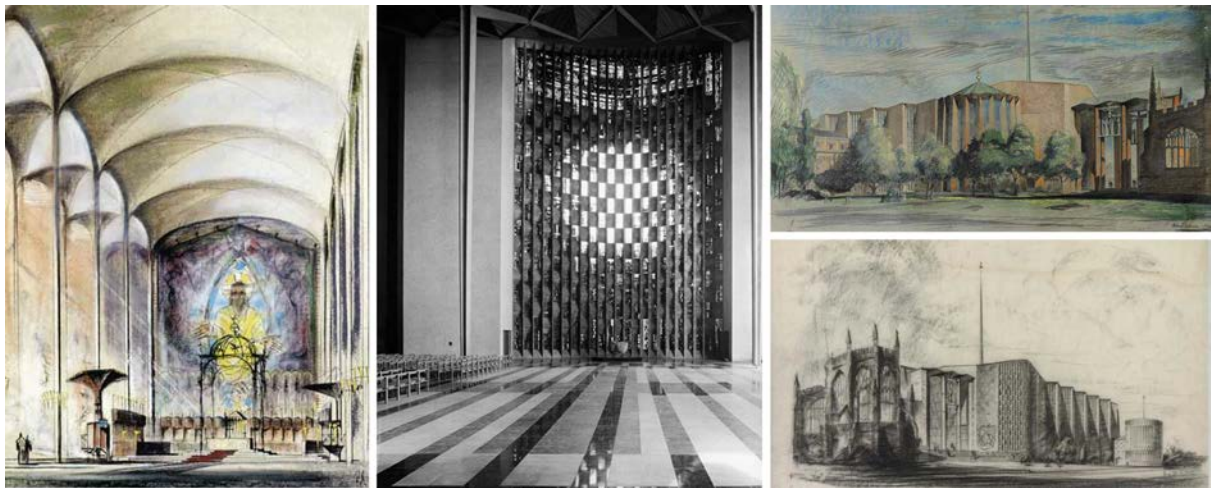
PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

→ NEW BRUTALISM : la révolution avortée des jeunes gens en colère / p. 28-41



ill.007 (gauche) : Alison & Peter Smithson, Maquette pour le concours de la cathédrale de Coventry (1952) / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA13222).

ill.007 (droite) : Reyner Banham, "The New Brutalism" *AR* (1955, p. 360-361).



ill.008 (gauche) : Dessin de Basil Spence pour la cathédrale de Coventry (1951) / © SC792274
<http://www.basilspence.org.uk/>

ill.008 (centre) : Le baptistère de la cathédrale de Coventry, arch. Basil Spence (1962) / © SC1029710

ill.008 (droite-haut) : Dessin de Basil Spence pour la cathédrale de Coventry (1951) / © DP018492

ill.008 (droite-bas) : Dessin de Basil Spence pour la cathédrale de Coventry (1951) / © DP008004

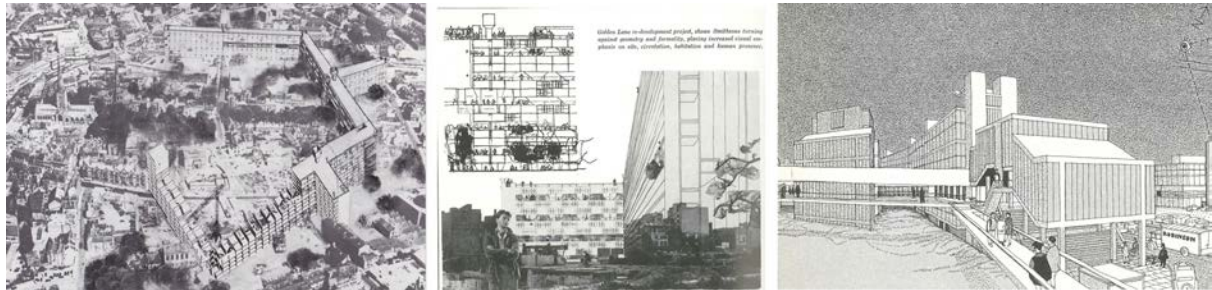


ill.009 (gauche) : Dessins de Basil Spence pour *The Sea and Ships Pavilion* (1949) / © DP026862

ill.009 (droite) : *The Sea and Ships Pavilion* (Festival of Britain), arch. Basil Spence (1951) / © SC1028251

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

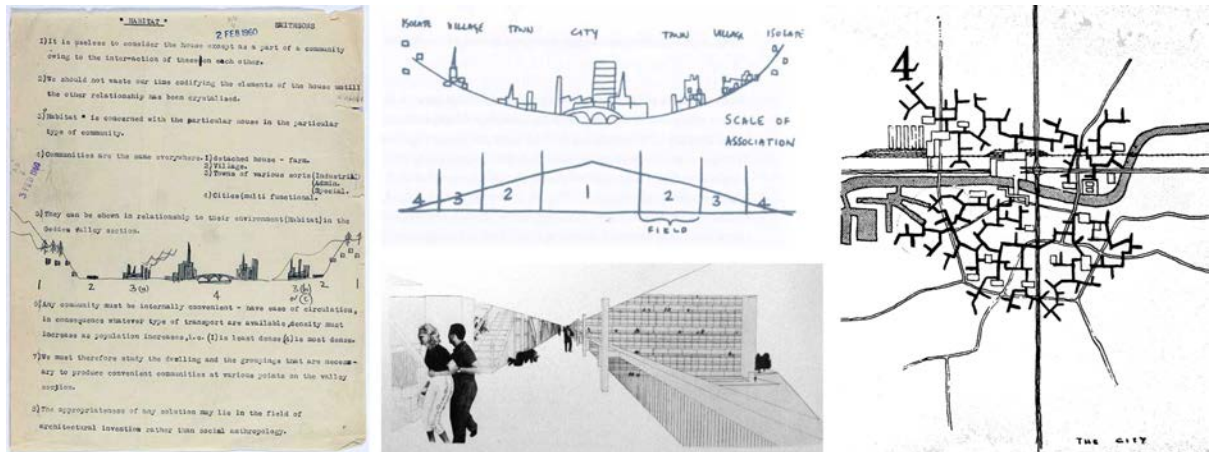
→ NEW BRUTALISM : la révolution avortée des jeunes gens en colère / p. 28-41



ill.010 (gauche) : Collage *Golden Lane project* réalisé par les Smithson in Marco Vidotto, *Alison + Peter Smithson Works and Projects* (1997, p. 35).

ill.010 (centre) : Étude *Golden Lane* des Smithson in Reyner Banham, "The New Brutalism" *AR* (1955).

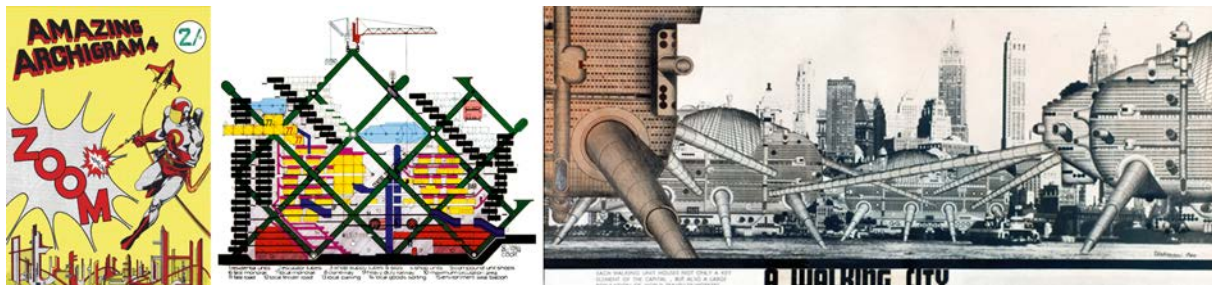
ill.011 (droite) : Projet *Sheffield University* des Smithson in Reyner Banham, *Ibidem*.



ill.012 (gauche) : Le Manifeste de Doorn rédigé par Peter Smithson et le Team 10, présenté à Dubrovnik en 1956 / © <http://www.team10online.org/>

ill.012 (centre) : *Valley Section Diagram* par Peter Smithson in Catherine Spellman and Karl Unglaub, *Peter Smithson: conversations with students* (2005, p. 38).

ill.013 (droite) : *Cluster City* par Peter Smithson (1952) in Marco Vidotto, *Opus cit.*



ill.014 (gauche) : Couverture de l'*ARCHIGRAM 4*, printemps 1964 (Warren Chalk & Peter Cook) / The Archigram Archival Project © <http://archigram.westminster.ac.uk>

ill.014 (centre) : *Plug-in-City* project par Warren Chalk, Peter Cook in *ARCHIGRAM 4* (1964).

ill.014 (droite) : *Walking City* project par Warren Chalk, Frank Brian Harvey, Ron Herron in *ARCHIGRAM 4* (1964).

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

→ NEW BRUTALISM : la révolution avortée des jeunes gens en colère / p. 28-41



ill.0015 (gauche) : Gordon Cullen, perspective pour l'*Economist Building* à Londres (1964) / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA12662).

ill.0015 (centre-gauche) : *Ibidem* / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA12661).

ill.0015 (centre-droite) : *Ibidem* / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA20595).

ill.0015 (droite) : *Ibidem* / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA20599).



ill.0015 (gauche) : *The Smithson's Economist Building*, 25 St James's Street, Londres, arch. Allison & Peter Smithson.

ill.0015 (centre) : Élévation / © Architectural Press Archive of RIBA (RIBA29951).

ill.0015 (droite) : Maquette / © Architectural Press Archive / RIBA Library Photographs Collection (RIBA30237).

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME / p. 27-77

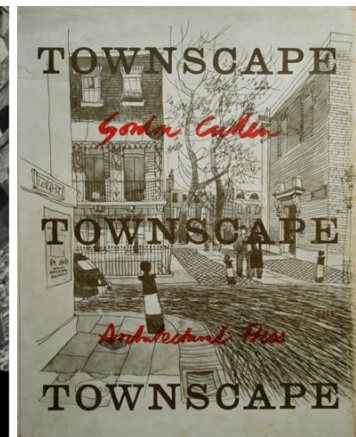
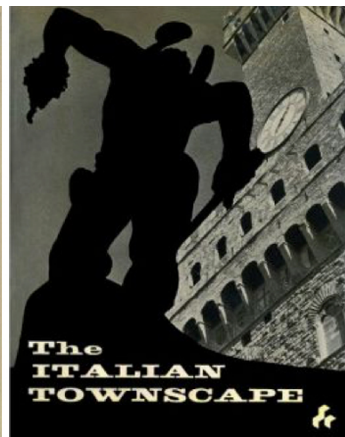
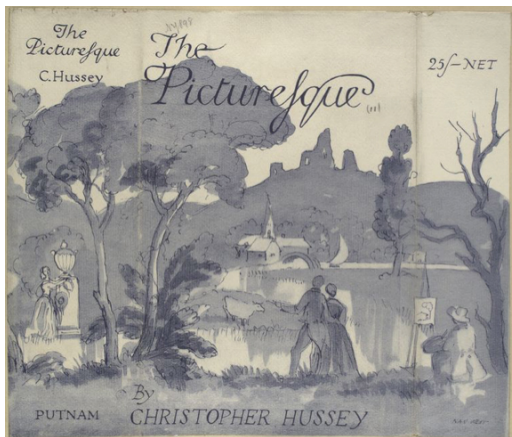
→ L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque / p. 42-58



ill.016 (gauche) : Cyril Arthur Farey, perspective du Swan and Edgar department store building, Regent Street and Piccadilly Circus (1919 ; Circa 1922) / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA36032).

ill.016 (centre) : National Westminster Bank, City de Londres, arch. Edwin Cooper (1929-1932).

ill.016 (droite) : Midland Bank, City de Londres, arch. Edwin Lutyens (1924-1939) © Joe Low / RIBA Library Photographs Collection (RIBA2918-27).



ill.017 (gauche) : Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View* (1927).

ill.018 (centre) : Ivor De Wolfe, *The Italian Townscape* (1963).

ill.018 (droite) : Gordon Cullen, *Townscape* (1961).

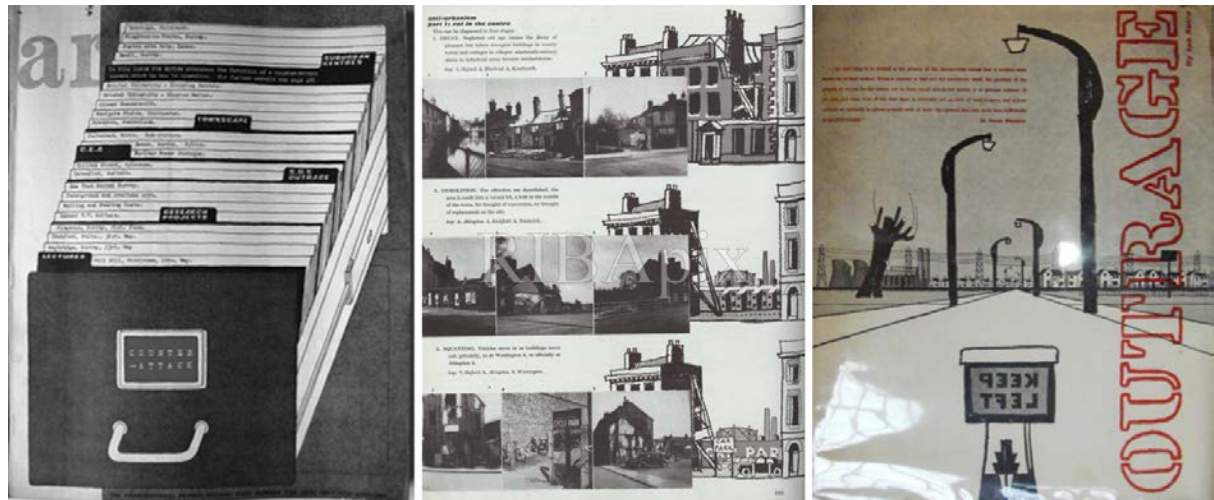
PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

→ L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque / p. 42-58



ill.019 (gauche¢re) : Ivor de Wolfe [alias Hubert de Cronin Hastings] & Gordon Cullen, “Townscape: a plea for an English visual philosophy founded on the true rock of Sir Uvedale Price, followed by a Townscape casebook” *AR* (1949, p. 354-374).

ill.019 (droite) : Townscape Manifesto (1953 ou 1954), non publié / Nikolaus Pevsner papers, box 52, Getty Research Institute (GRI) in *Visual Planning and the Picturesque*, ed. by Mathew Aitchison (2010, p. 180).



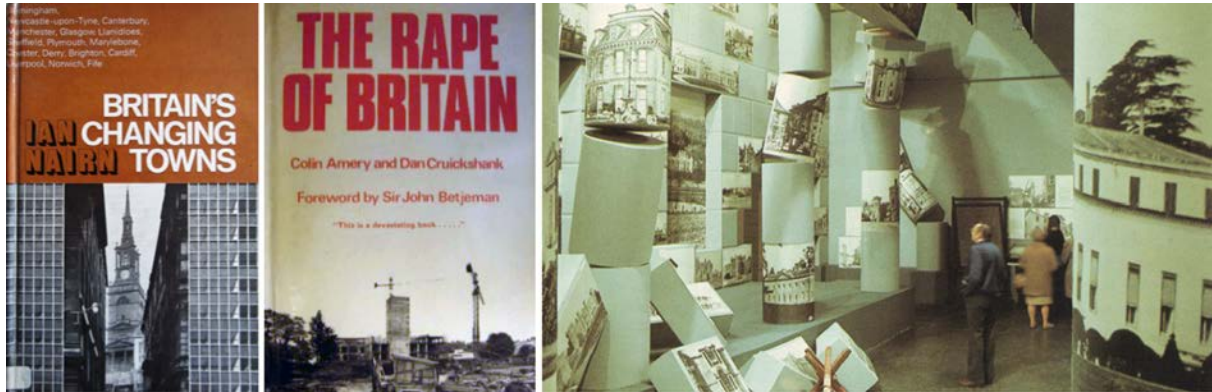
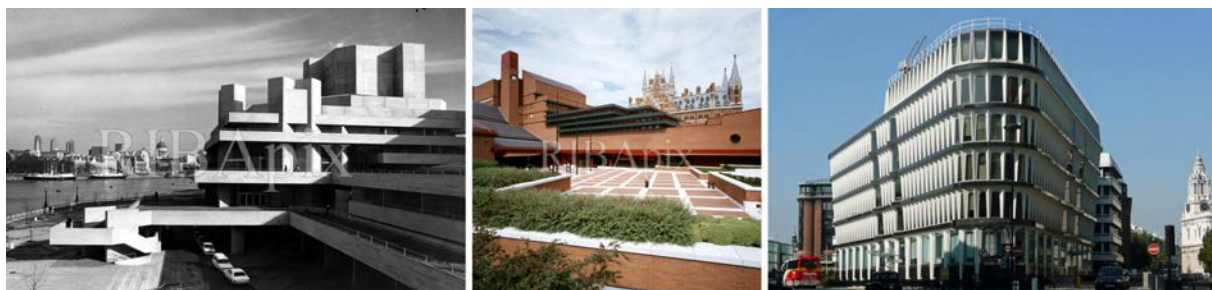
ill.020 (gauche) : “Casebook Content” *AR* (1957)

ill.021 (centre) : Ian Nairn, “Outrage: anti-urbanism rot in the centre” *AR* (1955, p. 382) / © RIBA Library Photographs Collection (RIBA53815).

ill.021 (droite) : Ian Nairn, *Outrage: On the Disfigurement of Town and Countryside* (1956).

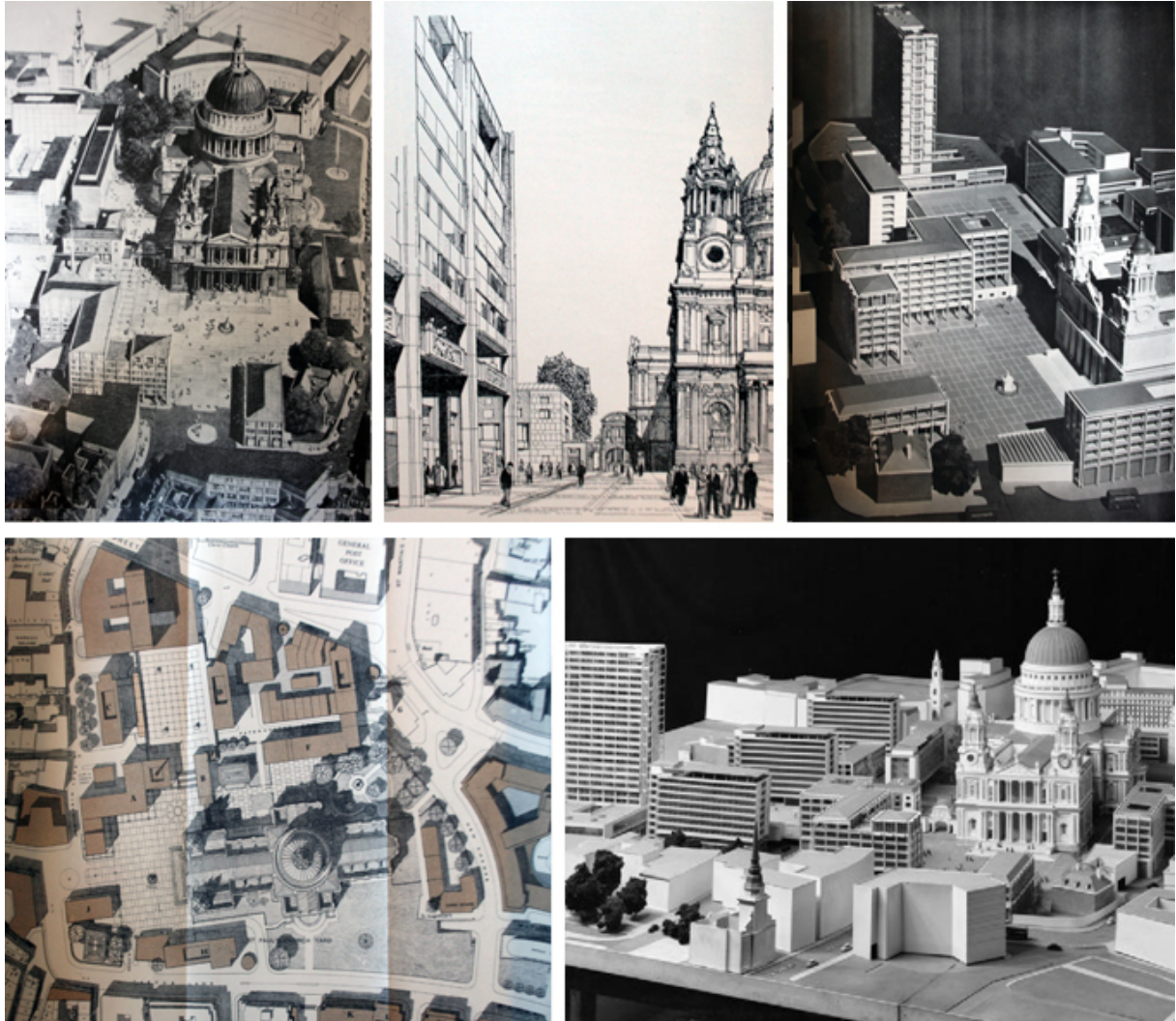
PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

→ L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque / p. 42-58

ill.022 (gauche) : Ian Nairn, *Britain's Changing Towns* (1967).ill.023 (centre) : Colin Amery & Dan Cruickshank, *The Rape of Britain* (1975).ill.024 (droite) : *Hall of Lost Houses*, scénographie de l'architecte Robin Wade pour l'exposition « Destruction of the Country House », Victoria and Albert Museum (1974) / © <http://thecountryseat.org.uk/>ill.025 (gauche) : Samuel Prout, *Street Scene in Normandy* (vers 1818) / © McLean Museum, 1977.1137.ill.026 (centre) : *Cottages of Blaise Hamlet* (Henbury), arch. John Nash (1811) / © RIBA Library Photographs Collection (RIBA13021).ill.027 (droite) : *Liberty's Department Store*, arch. Edwin Thomas and Edwin Stanley Hall (1924-26) / © NBJ.ill.028 (gauche) : *Royal National Theatre*, arch. Denys Lasdun & Partners (1963-76) / © Lasdun Archive / RIBA Library Photographs Collection (RIBA4796).ill.028 (centre) : *British Library*, arch. Colin St John Wilson & Partners (1978-98) / © John Donat / RIBA Library Photographs Collection (RIBA15244).ill.028 (droite) : *30 Cannon Street* (City), arch. Whinney Mackay-Lewis (1973) / © <http://www.mimoa.eu/>

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

→ L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque / p. 42-58



ill.031 (haut&gauche-bas) : Planification de William Graham Holford pour Paternoster Square (1956) in *Report to the Common Council of the Corporation of the City of London on the Precincts of St Paul's Cathedral* (March 1956).

ill.031 (droite-bas) : Maquette / © Ministry of Works official photographer (MOW) T 65363 ;
<http://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205133152>



ill.031 : Proposition de Holden & Holford pour le réaménagement des quartiers limitrophes de la cathédrale *St Paul* et des rives de la Tamise entre *Blackfriars* and *Southwark bridges* (1946) / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA41484).

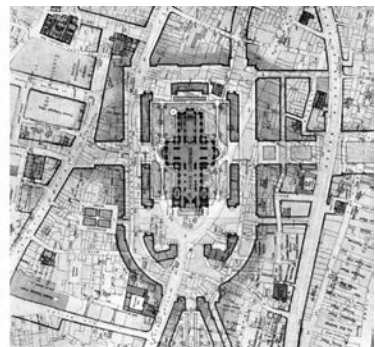
PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

→ L'ART DU TOWNSCAPE : permanence et réactualisation de la sensibilité du pittoresque / p. 42-58



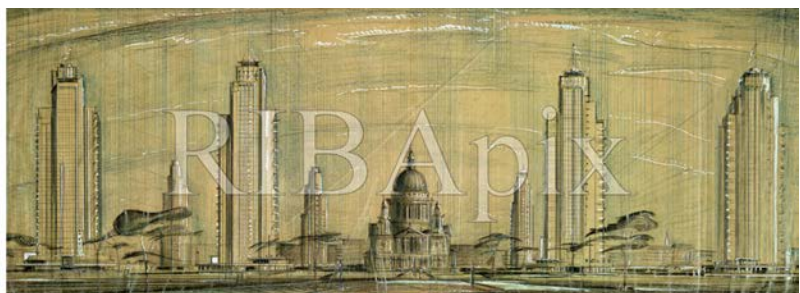
ill.032 (gauche) : Proposition de Holden & Holford pour le réaménagement des quartiers limitrophes de la cathédrale St Paul (1940) / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA22622).

ill.033 (droite) : Dessin de Hugh Casson & Cordon Cullen in “‘Plan for the St Paul’s Area’ (*Architectural Review* editorial proposals for the St Paul’s area)” *AR* (1946).



ill.034 (gauche) : Royal Academy Planning Committee : Proposition pour le réaménagement des quartiers limitrophes de la cathédrale St Paul (1942) / © RIBA Library Photographs Collection (RIBA10110).

ill.034 (droite) : Royal Academy : Dessin pour St Paul (1944) in Peter Larkham and David Adams, “The post-war reconstruction planning of London: a wider perspective” *Birmingham School of the Built Environment* (2011, p. 26).

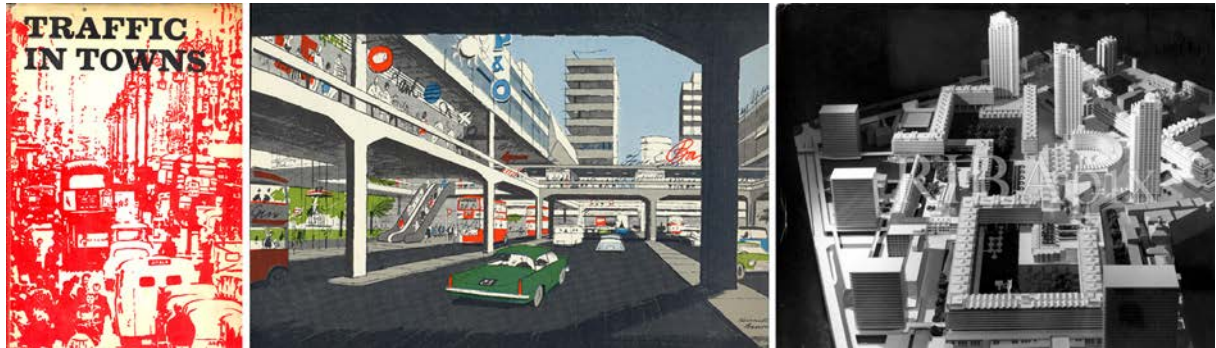


ill.034 (gauche) : William Graham Holford, Maquette pour Paternoster Square (novembre 1955) / photo Broseley Studio in *Report to the Common Council of the Corporation of the City of London on the Precincts of St Paul’s Cathedral* (March 1956).

ill.035 (droite) : Projet de Joseph Emberton pour le réaménagement de l’environnement immédiat de la cathédrale St Paul (1946) / © RIBA Library Drawings Collection (RIBA20381).

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME / p. 27-77

→ 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme / p. 59-77



ill.036 (gauche) : "Traffic in towns", *The Buchanan Report* (1963).

ill.036 (centre) : Vue d'un « district distributor » in *The Buchanan Report*.

ill.037 (droite) : Maquette de *Barbican Estate*, City de Londres, arch. Chamberlin Powell & Bon / © John Maltby / RIBA Library Photographs Collection (RIBA92180).



ill.037 (gauche) : *Barbican Estate*, City de Londres, avec *St Giles Cripplegate* et *St Giles Terrace* au centre de la vue / © John Maltby / RIBA Library Photographs Collection (RIBA59928).

ill.038 (centre) : En fond de scène : *Commercial Union Tower*, City de Londres, arch. Gollins Melvin Ward & Partners / © Crispin Boyle / RIBA Library Photographs Collection (RIBA58136).

ill.039 (droite) : *National Westminster Bank (NatWest) Tower*, City of London, arch. R. Seifert & Partners / © Crispin Boyle / RIBA Library Photographs Collection (RIBA57415).

PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

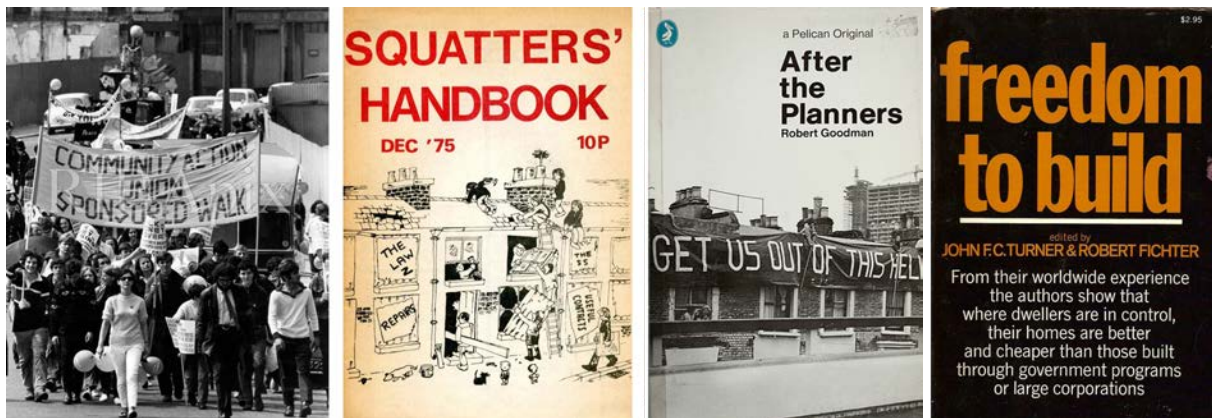
→ 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme / p. 59-77



ill.040 (gauche) : Affiche du film de Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange* (1971), adapté du roman d'Anthony Burgess (1962).

ill.041 (centre) : *Thamesmead South Housing Estate* (Greenwich and Bexley, à l'est de Londres), grand ensemble de logements édifié à partir de 1962 par le LCC et son architecte divisionnaire Robert Rigg / © Tony Ray-Jones / RIBA Library Photographs Collection (RIBA2666-15).

ill.042 (droite) : Effondrement partiel de la tour d'habitation de *Ronan Point* (Newham dans l'est de Londres) en 1968, suite à un accident de gaz. Édifiée en 1966 par la société Taylor Woodrow Anglian, la tour sera détruite en 1986 / © Joe Low / RIBA Library Photographs Collection (RIBA3716).



ill.043 (gauche) : Marche « *Community Action Union* », Londres, 24-25 mai 1969 / © Architectural Press Archive / RIBA Library Photographs Collection (RIBA62197).

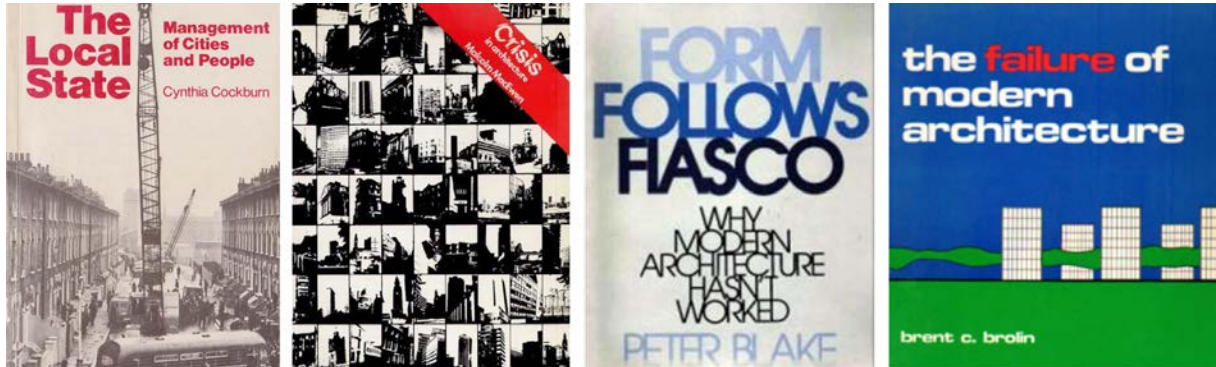
ill.044 (centre-gauche) : *Squatters Handbook*, London Advisory Service for Squatters (December 1975-01).

ill.045 (centre-droite) : Robert Goodman, *After the Planners* (1971).

ill.045 (droite) : John F.C. Turner & Robert Fichter, *Freedom to Build: Dweller Control of the Housing Process* (1972).

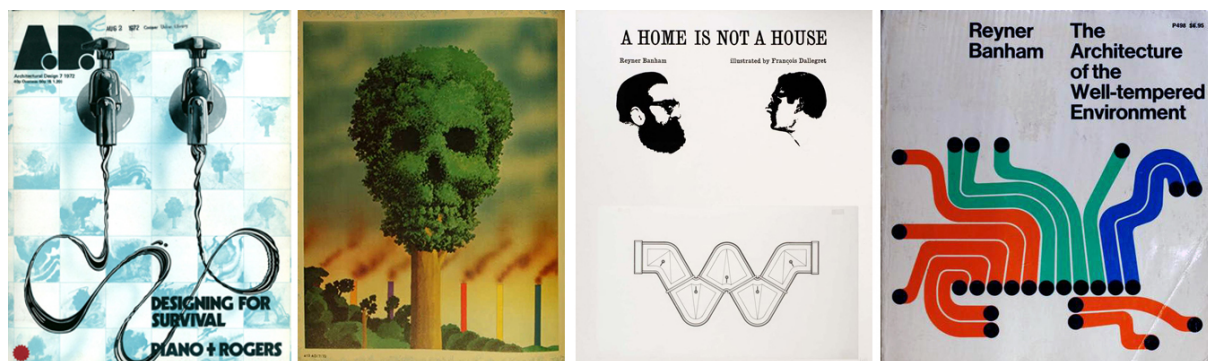
PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

→ 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme / p. 59-77

ill.045 (gauche) : Cynthia Cockburn, *The Local State: Management of Cities and People* (1977).ill.046 (centre-gauche) : Malcolm MacEwen, *Crisis in architecture* (1974).ill.047 (centre-droite) : Peter Blake, *Form follows fiasco. Why Modern architecture hasn't worked* (1974).ill.048 (droite) : Brent Brolin, *The Failure of Modern Architecture* (1976).ill.049 (gauche¢re-gauche) : Peter Blake, *God's own junkyard: The planned deterioration of America's landscape* (1964).ill.050 (centre-droite-bas) : *Ducking Long Island*, « canard-restaurant » de bord de route, illustration utilisée par Peter Blake in *God's own junkyard*.ill.051 (droite) : Christopher Tunnard and Boris Pushkarev, *Man-Made America, chaos or control? : an inquiry into selected problems of design in the urbanized landscape* (1963).

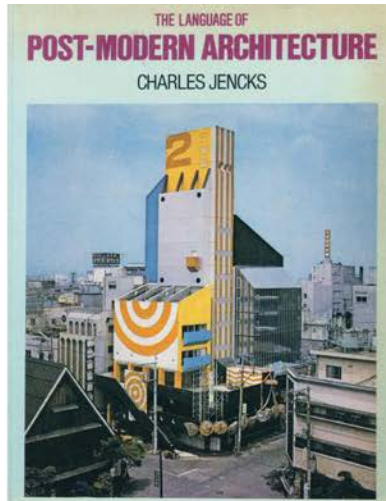
PRÉLUDE : LA MODERNITÉ BRITANNIQUE AVANT LE POST-MODERNISME

→ 1974 – CRISIS IN ARCHITECTURE : l'effondrement de la légitimité du modernisme / p. 59-77

ill.052 (gauche) : Donald Appleyard, Kevin Lynch, and John Myer, *The View from the Road* (1964).ill.053 (centre-gauche) : Tony Aldous, *Battle for the Environment* (1972).ill.053 (centre-droite) : Tony Aldous, *Goodbye Britain?* (1975).ill.054 (droite) : Alison Smithson, *AS in DS: An Eye on the Road* (1983).ill.055 (gauche) : Couverture du numéro spéciale de l'*Architectural Design* (no. 7, 1972 July).ill.055 (centre-gauche) : "Designing for survival" *AD* (1972, p. 413).ill.056 (centre-droite) : Illustration de François Dallegret pour l'article Reyner Banham, "A Home is not a House" *Art in America* (1965) / © Frac Centre, <http://www.frac-centre.fr/>ill.056 (droite) : Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment* (1969).

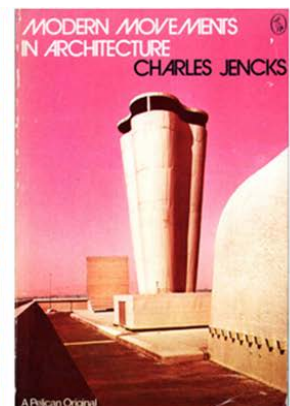
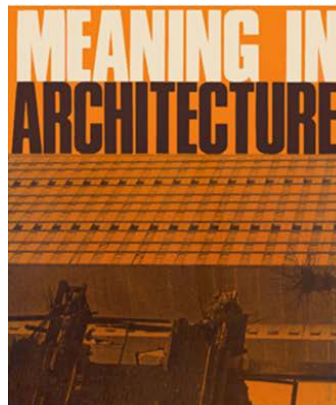
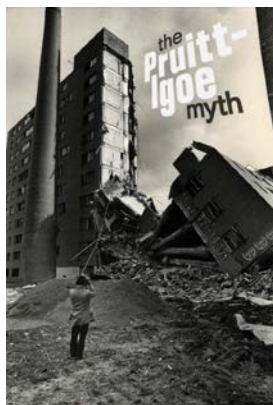
1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près) / p. 79-123

→ GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham / p. 80-94



ill.057 (gauche) : Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (1977).

ill.058 (droite) : Chronophotographie de la destruction de l'ensemble de logements de Pruitt-Igoe à Saint-Louis (1972) édifié par l'architecte Minoru Yamasaki (1950-55) in Carl V. Patton, *The Metropolitan Midwest: Policy Problems and Prospects for Change* (1985, p. 234).



ill.059 (gauche) : Chad & Jaime Freidrichs, jaquette du documentaire « *The Pruitt-Igoe Myth* » (2011)

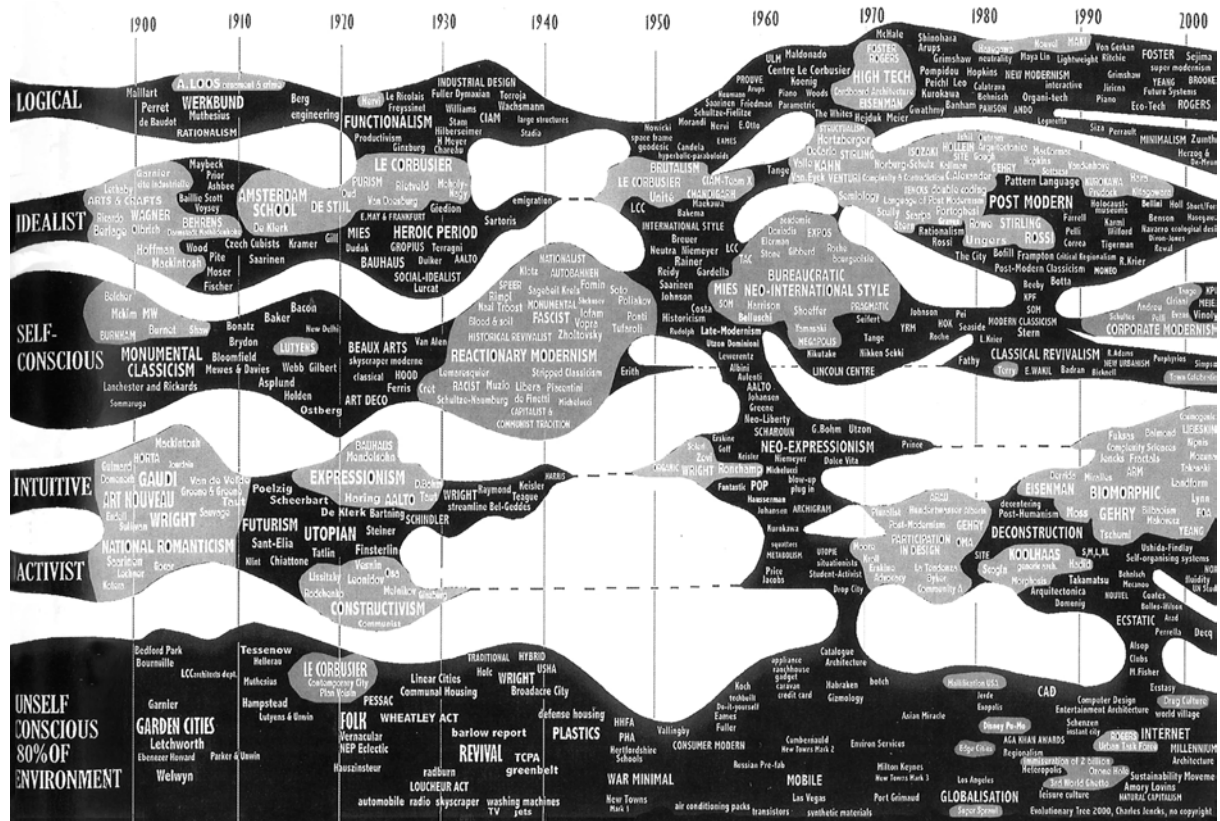
ill.060 (centre-gauche) : Charles Jencks, *Late-Modern Architecture* (1980).

ill.061 (centre-droite) : George Baird and Charles Jencks (ed.), *Meaning in Architecture* (1969).

ill.062 (droite) : Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture* (1972).

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ GET IT RIGHT CHARLIE : Charles Jencks, l'étudiant maudit de Reyner Banham / p. 80-94



ill.063 : Arbre évolutif de la modernité architecturale réactualisé par Charles Jencks in "Jencks's theory of evolution: an overview of twentieth-century architecture" AR (2000, p. 76-79).

ill.064 (gauche¢re-gauche) : Mies van der Rohe, chaufferie (1950) et église (1952) du campus de l'IIT (Illinois Institute of Technology, Chicago) / © <https://arch.iit.edu/about/iit-campus>

ill.065 (centre-droite) : Peter et Alison Smithson, Robin Hood Gardens (1968-72) à Poplar dans l'est londonien / © Christopher Hope-Fitch / RIBA Library Photographs Collection (RIBA53655).

ill.066 (droite) : John Wood II, Royal Crescent de Bath (1767-80) / © <http://www.bath.co.uk/>

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près) / p. 79-123

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112

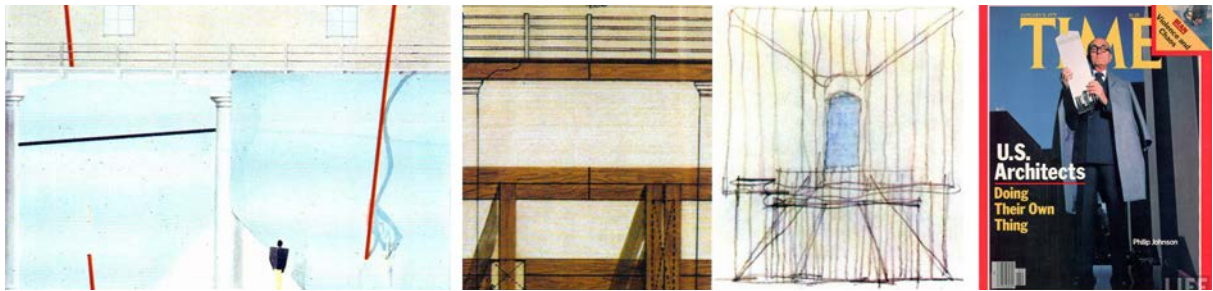


ill.067 (gauche) : Aldo Rossi, *Teatro del mondo*, théâtre éphémère à la *Punta della Dogana* pour la première Biennale d'architecture de Venise (1980).

ill.068 (centre-gauche) : *Strada Novissima*, corderie de l'Arsenal désaffectée (et les stands réalisés par chaque architecte avec l'aide des ateliers de *Cinecittà*) / © *Domus* 605, Avril 1980.

ill.069 (centre-droite) : Stand Hans Hollein / © *Domus* 605, Avril 1980.

ill.070 (droite) : Stand Robert Venturi, Rauch & Scott-Brown / © *Domus* 605, Avril 1980.



ill.071 (gauche) : Dessins de Rem Koolhaas (OMA) / © *Domus* 605, Avril 1980.

ill.072 (centre-gauche¢re-droite) : Dessins de Arata Isozaki et Frank O. Gehry / © *Domus* 605, Avril 1980.

ill.073 (droite) : Couverture du *Time Magazine* (le 8 janvier 1979), avec Philip Johnson portant la maquette de l'AT&T Building de New York (aujourd'hui Sony Building).



ill.074 (gauche) : John Blatteau, « Autoportrait architectural » pour la Biennale, proclamant la fin des interdits : « IT IS AGAIN POSSIBLE TO LEARN FROM TRADITION AND TO CONNECT ONE'S WORK WITH THE FINE AND BEAUTIFUL WORKS OF THE PAST » ; en arrière-fond, encadré par une baie classique, *Le rêve du professeur d'architecture* de Charles Robert Cockerell (1849) / in Paolo Portoghesi, *Le Post-moderne, L'architecture dans la société post-industrielle* (1982) ; p. 15.

ill.075 (centre) : Charles Robert Cockerell, *Le rêve d'un professeur d'architecture* (1849) / in Alain Pelissier, « L'architecture en Images », *Techniques et architecture*, n°352, février-mars 1984 ; p. 9. / © RIBA Collections (RIBA41604).

ill.76 (droite) : Portique d'ordre dorique du *Second Covent Garden Theatre* (1808-09) Charles Robert Cockerell et Robert Smirke.

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



ill.077 (gauche) : Exposition de l'Arts Council de Londres mettant à l'honneur l'architecte Edwin Lutyens (novembre 1981 - janvier 1982) ; scénographie réalisée par CZWG (Nicholas Campbell, Roger Zogolovich, Rex Wilkinson, Piers Gough) / © in *AD: British Architecture*, Academy Editions, 1982 ; p. 48.

ill.077 (centre-gch) : Buste caricatural d'Edwin Lutyens (1917) / © RIBA Library Drawings Collection, (RIBA3080-37).

ill.077 (centre-droite) : Lettre d'Edwin Lutyens à sa femme (1913), comportant des esquisses de Viceroy's House, New Delhi / © RIBA Library Photographs Collection (RIBA3119-39).

ill.077 (droite) : South Secretariat building, New Delhi (1930) / © Bernard Cox (RIBA9260).



ill.078 (gauche¢re-gauche) : Projet pour la Maison des associations de Téhéran, New Baha'i Temple (1975-77), association de la tradition architecturale islamique avec projection d'un dôme équivalent à celui de la cathédrale St Paul de Londres / © <http://www.qftarchitects.com>

ill.079 (centre-droite) : Quinlan Terry, New Common Room Building de Gray's Inn (1971) à Londres.

ill.080 (droite) : Quinlan Terry, Dufours Place à Westminster (1983-84) à Londres.



ill.081 (gauche) : Jeremy Dixon, Fenella Dixon et Jones Edward, County Hall de Northampton (1974) / © *Design Journal* (1974), <http://www.vads.ac.uk/diad/article.php?title=301&year=1974&article=d.301.43>

ill.082 (centre&droite) : Jeremy Dixon, Kensington Housing Trust sur St. Mark's Road (1975-79) à Londres.

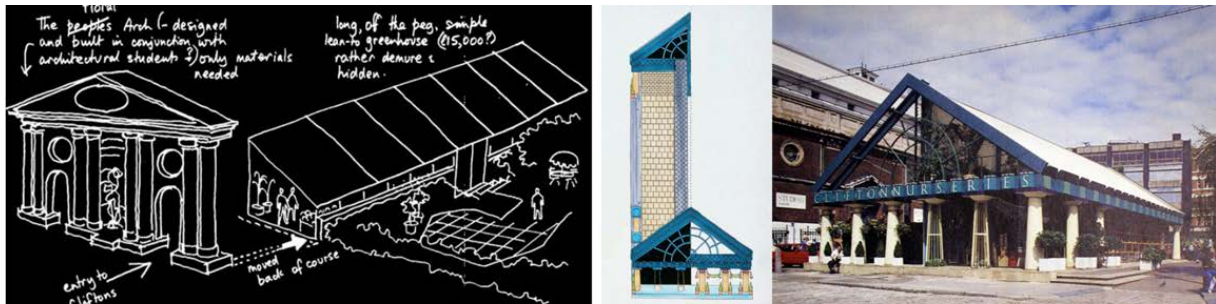
1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



ill.083 (gauche) : Jeremy Dixon, unités d'habitations de Lanark Road sur Maida Vale (1981-83) à Londres.

ill.084 (centre&droite) : Carl Laubin, présentation pour le concours pour l'extension du *Royal Opera House* sur Covent Garden (1984) remporté par Jeremy Dixon ; association de Jeremy Dixon et William Jack (Building Design Partnership), et des architectes Edward Jones et Charles Broughton (à partir de 1989) / © *Architects' Journal*, vol. 184, no. 40, October 1, 1986 ; p. 47-62.



ill.085 : Terry Farrell, *Garden Nursery Building* (1981), *The Colonnades or Clifton Nurseries Garden Centres*, construction temporaire sur Covent Garden et le site de la future extension du *Royal Opera House* (dans l'axe de King Street) ; détruit en 1993 / © "Temporary temple. Temporary premises for Clifton Nurseries on spare land adjacent to the Royal Opera House, Covent Garden", *Building*, vol. 243, 7265 (44), October 29, 1982, p. 35-42.



ill.086 (gauche) : Terry Farrell, Nicholas Grimshaw et Anthony Hunt (ingénieur), complexe immobilier 125 Park Road (1968-70) à Londres.

ill.087 (centre&droite) : Terry Farrell, Nicholas Grimshaw et Anthony Hunt (ingénieur), usine *Herman Miller* (1976-77) à Chippenham dans le Wiltshire.

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



ill.088 (gauche) : Terry Farrell, programme de logements bon marché à ossature bois (huit unités familiales mitoyennes) élaboré pour Maunsell Housing Society (1972-80) sur *Lancaster Road, North Kensington* (Londres), in *The Master Architect Series, Terry Farrell, Selected and Current Works*, Mulgrave: Images, 1994, p. 57.

ill.089 (centre&droite) : Terry Farrell, Maggie Keswick et Charles Jencks, réhabilitation d'une maison victorienne pour Charles Jencks (1979-82) à *Holland Park* (Londres), in *Ibidem*, p. 32-35.



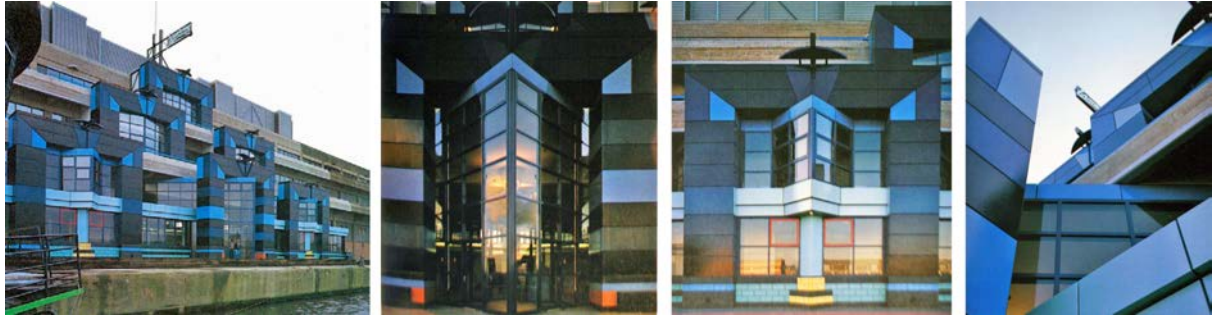
ill.090 (gauche&droite) : Terry Farrell, pavillon *Henley Royal Regatta* (1983-86) à *Henley-On-Thames*, in *Ibidem*, p. 10.



ill.091 : Terry Farrell, réhabilitation d'un ensemble industriel d'anciens entrepôts sur *Hatton Street* transformés en 1985 en studios pour la chaîne *TV-am*, in *Ibidem*, p. 54-62.

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



ill.092 : Terry Farrell, Limehouse studios pour Breakfast TV (1983) sur les docks de l'Isle of Dogs (détruit depuis lors pour le réaménagement de Canary Wharf), in *Terry Farrell (Architectural Monographs)*, London: Academy Editions (1984), p. 83.



ill.093 : Terry Farrell, réhabilitation de l'îlot insalubre de Comyn Ching Triangle (1978-85) à Covent Garden (Londres), in *The Master Architect Series, Terry Farrell, Selected and Current Works Op. Cit.*, p. 70-74.



ill.094 (gauche) : John Outram, station de pompage de Kensal Road (1978-81) pour McKay Trading Estate (aujourd'hui détruite) / © Architectural Press Archive / RIBA Collections (RIBA87707).

ill.095 (centre) : Peter Cook et Christine Hawley, projet Layer City (1981) / *AD: British Architecture*, Academy Editions, 1982, p. 124.

ill.096 (droite) : John Outram, station de pompage de l'Isle of Dogs (1988) à Canary Warf (Stewart Street) pour London Docklands Development Authority / © Reid & Peck / RIBA Library Photographs Collection (RIBA2461-5).

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



ill.097&ill.98 (gauche-haut&gauche-bas) : Richard Rogers Partnership, station de pompage du *Tidal Basin* (1988) & Nicholas Grimshaw, station de pompage de *North Woolwich* (1988) à *Canary Warf*.

ill.099 (centre) : Charles Henry Driver (arch.) et Joseph Bazalgette (ing.), station de pompage *Abbey Mills* (1865-68), surnommée « *The Cathedral of Sewage* » (la cathédrale des eaux usées).

ill.100 (droite) : John Outram, station de pompage de l'*Isle of Dogs* (1988), chapiteaux en béton polychromiques (réalisés avec des coffrages en bois et inspirés de l'ordre campaniforme égyptien) in "Construction Studies 7. Precast concrete", *Architects Journal*, vol. 186, no. 49, December 9, 1987, p. 53-61.



ill.100 (gauche¢re-gauche) : John Outram, Travail sur la thématique du temple égyptien, in *British architecture today: six protagonists: Norman Foster, Nicholas Grimshaw, Michael Hopkins, John Outram, Richard Rogers, James Stirling & Michael Wilford*, Milano: Electa in collaboration with the British Council, 1991, p. 115 & p. 40.

ill.101 (centre-droite) : Marcus Evelyn Collins et Owen Hyman Collins (avec Arthur George Porri), *Carreras Cigarette Factory* (1926-28) sur *Hampstead Rd, Camden Town* (Londres), actuel *Greater London House*.

ill.102 (droite) : George Coles, *Carlton Cinema* (1928-30), 161-169 *Essex Rd* (Londres).



ill.103 (gauche) : John Outram, concours de *Bracken House Redevelopment* initié par le *Financial Times* en 1987, peinture de Carl Laubin, in *British architecture today* Op. Cit., p. 119 / or © <http://www.johnsimpsonarchitects.com/>

ill.104 (droite) : John Outram, redéveloppement du 200 *Queen Victoria Street* (1988), in *Ibidem*, p. 122.

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



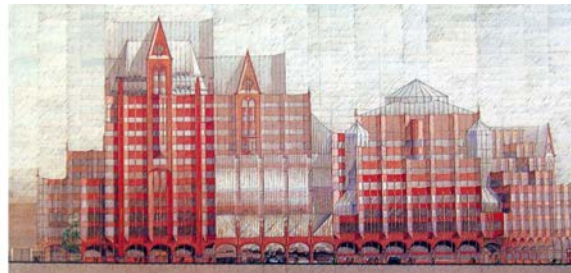
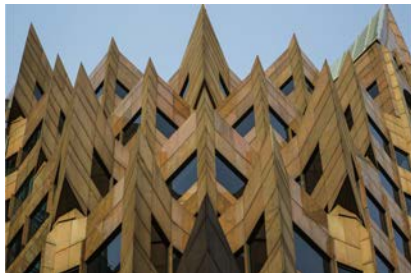
ill.105 (gauche) : CZWG, *China Wharf housing* (1988) sur *Southeast* (Londres).



ill.106 (centre) : CZWG, *The Circle* (1989) sur *Queen Elizabeth Street* (Londres).

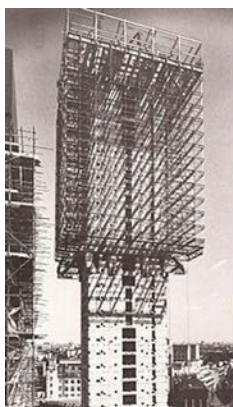


ill.107 (droite) : GMW Partnership (Frank Gollins, James Melvin & Edmund Fischer Ward), complexe immobilier tertiaire de *Minster Court* (1991) sur *Mincing Lane* dans la *City* (Londres).



ill.107 (gauche¢re) : *Ibidem*, détail.

ill.108 (droite) : La silhouette du complexe *Minster Court*, avec ses façades recouverte de placage de granit rose poli, évoque les « *stavkirkes* » norvégiennes (églises en bois typiques de l'architecture religieuse moyenâgeuse des pays scandinaves).



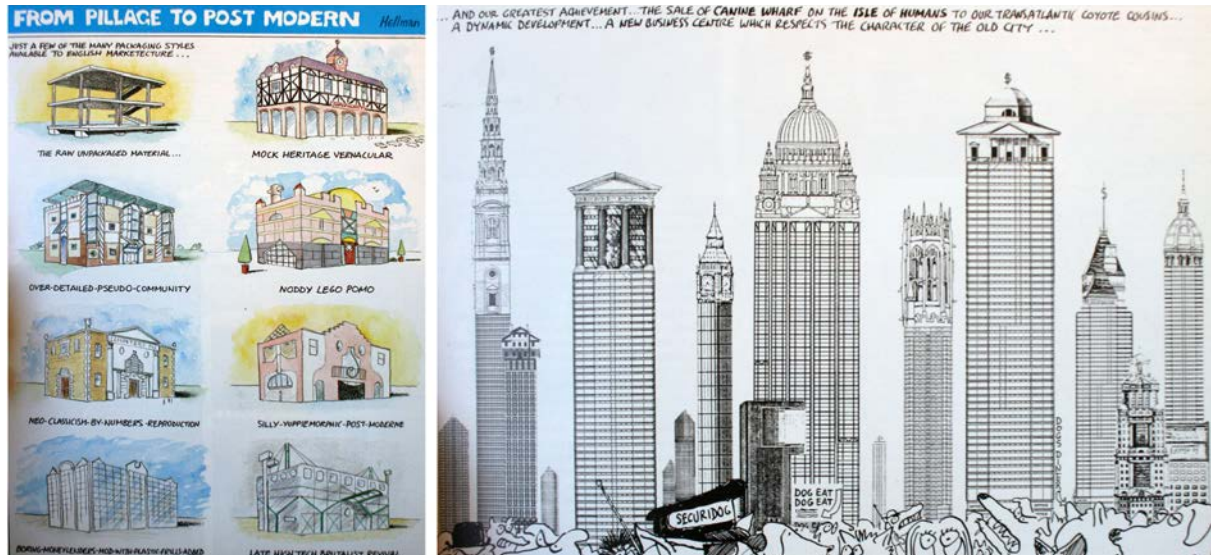
ill.109 (gauche¢re-gauche) : GMW Partnership, *St Helen's* ou *Commercial Union Building* (1969).

ill.110 (centre-droite) : GMW Partnership, *Castrol House* (1960) sur *Marylebone Road* (Londres).

ill.112 (droite) : GMW Partnership, siège de la *Barclays Bank* (1990-92), *54 Lombard Street*, *City* (Londres).

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



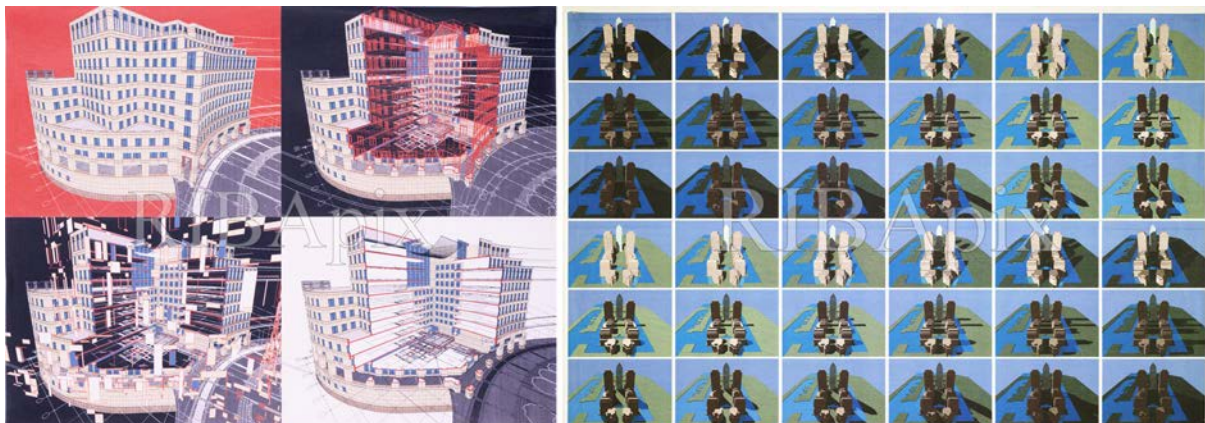
ill.111 (gauche) : "From Pillage to Post-Modern", caricature de Hellman, in *AR* no. 1107, May 1989, p. 87.

ill.111 (droite) : "Isle of Dogs", caricature de Hellman, in *AR*, no. 1095, 1988 May, p. 9.



ill.113 (gauche) : Canary Wharf development, in Alan Cox, *Docklands in the Making: the redevelopment of the Isle of Dogs, 1981-1995* (1995), p. 62.

ill.113 (centre&droite) : Canary Wharf development and Pelli's tower, One Canada Square / © Eric Firley / RIBA Collections, RIBA54022 & © Janet Hall / RIBA Collections (RIBA2781-21).



ill.113 (gauche) : Skidmore Owings & Merrill, dessin (1986) / RIBA Collections (RIBA12758).

ill.113 (droite) : Cesar Pelli and Skidmore Owings & Merrill, dessin (1990) / © RIBA Collections (RIBA32786).

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

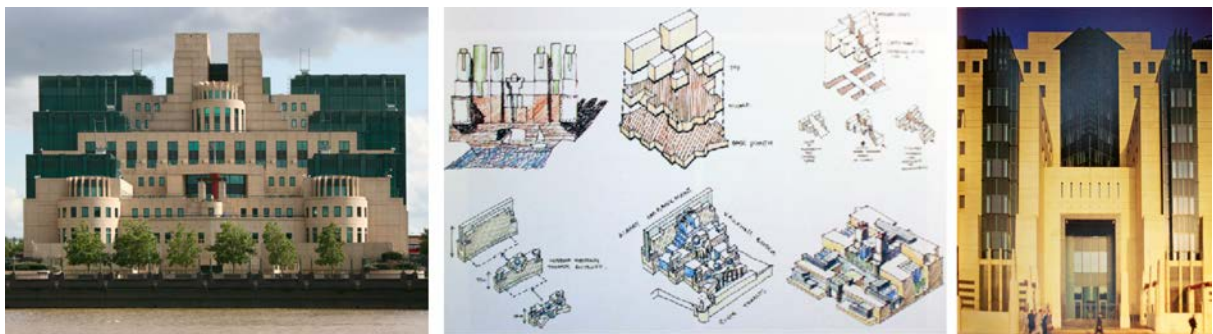
→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



ill.114 (gauche) : Projet pour les quais de la Tamise in *Terry Farrell (Architectural Monographs)* Op. Cit., p. 67.

ill.114 (centre) : Terry Farrell, gare de Charing Cross (1987-90), Embankment place (Londres).

ill.114 (droite) : Ibidem, in *The Master Architect Series, Terry Farrell, Selected and Current Works* Op. Cit., p. 109.



ill.115 (gauche) : Terry Farrell, immeuble gouvernemental M16 (1988-93) à Vauxhall Cross (Albert Embankment), siège du SIS (Secret Intelligence Service), in *The Master Architect Series, Terry Farrell, Selected and Current Works* Op. Cit., p. 135.

ill.115 (centre) : Ibidem, in *Terry Farrell, Urban Design*, London: Academy Editions, p. 63.

ill.115 (droite) : Ibidem, in *The Master Architect Series, Terry Farrell, Selected and Current Works* Op. Cit., p. 141.



ill.115 (gauche¢re) : Ibidem.

ill.115 (droite) : Ibidem.

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



ill.116 (gauche) : « Richard Rogers, Le Rêve d'une Londres moderne », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 258, 1988, septembre 2, p. 2-18.

ill.116 (centre) : Richard Rogers & Partnership, projet urbain utopique « *London as it could be* », in Kenneth Powell, *Richard Rogers Complete Works* (2001), p. 298.

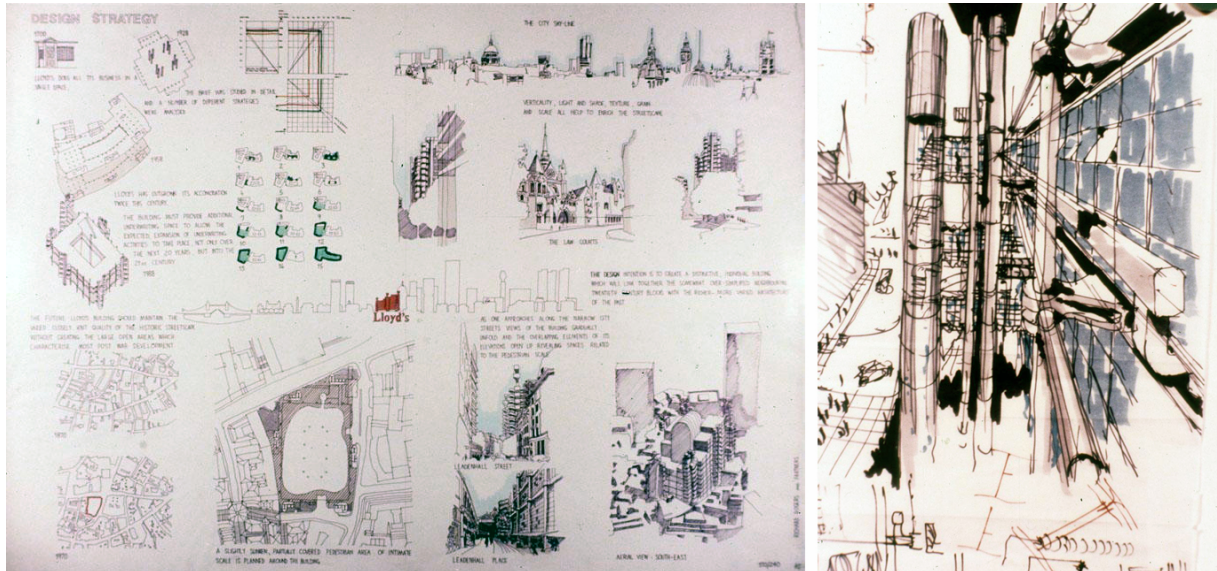
ill.116 (droite) : *Ibidem*, p. 291.



ill.116 : *Ibidem*, p. 189.

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ 1980 – DE VENISE AUX RIVAGES DE LA TAMISE : le retour du formalisme, de l'histoire et de la couleur / p. 95-112



ill.117 (gauche) : Richard Rogers & Partnership, *Genesis of the New Lloyd's Underwriting Room* (1979) / © <https://www.pidgeondigital.com> (P7909-03-2915).

ill.117 (droite) : *Ibidem* / © <https://www.pidgeondigital.com> (P7909-09-2921).

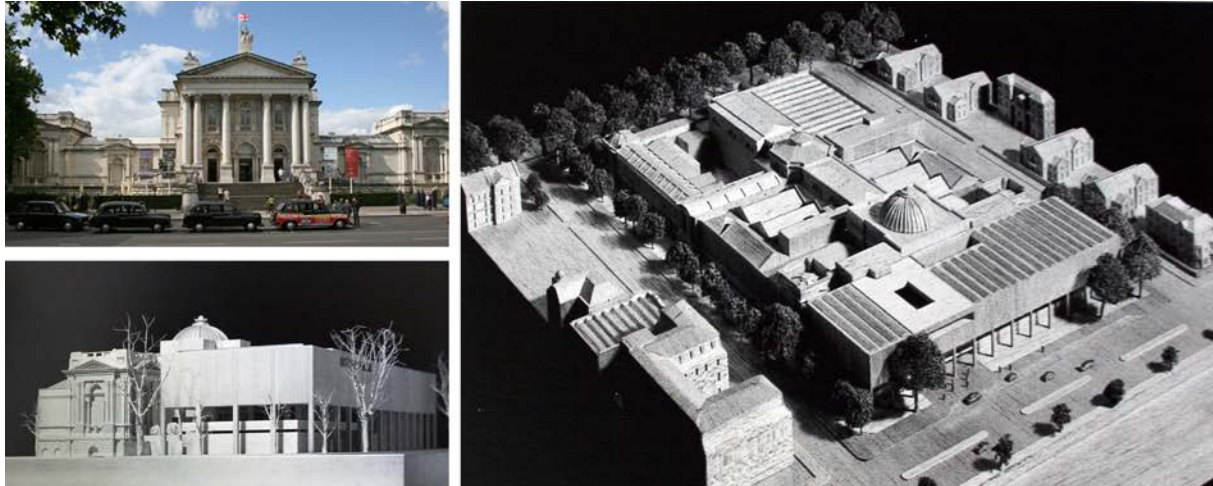


ill.117 (gauche) : Richard Rogers & Partnership, *Lloyd's Building à la City* (1978-86) / © Richard Bryant in David Gibbs (ed.), *Building Lloyd's* (1986).

ill.117 (droite) : *Ibidem*.

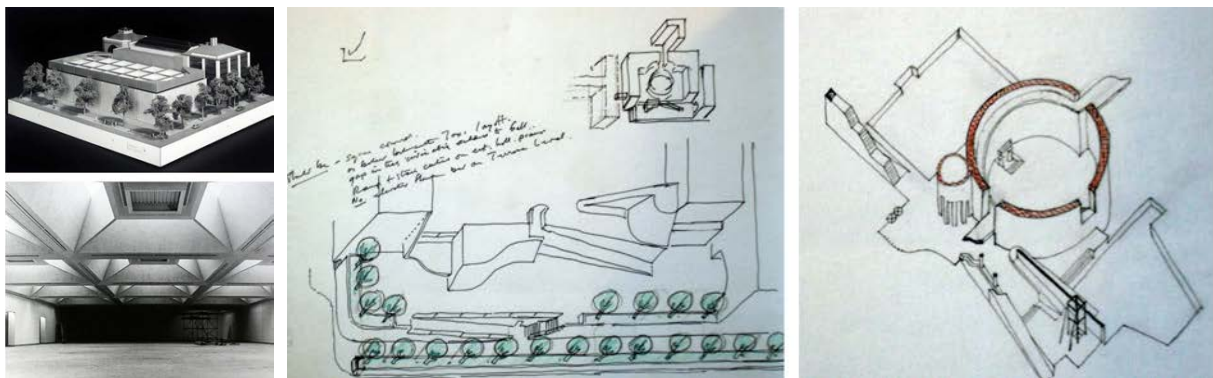
1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près) / p. 79-123

→ L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) / p. 113-123



ill.118 (gauche-haut) : Entrée de la National Gallery of British Art (Tate Britain depuis 2000) sur Millbank, entrée monumentale édifée en 1897 par l'architecte Sidney Smith.

ill.119 (gauche-bas&droite) : Premier programme d'extension des architectes Richard Llewelyn-Davies, John Weeks et Walter Bor, présenté en 1969 et abandonné, in Frances Spalding, *The Tate: a History* (1998) & Helen Searing, *Art Spaces, The Architecture of four Tates* (2004).



ill.120 (gauche-haut&bas) : Nouveau développement de Llewelyn-Davies, Weeks & Bor à l'arrière du musée, galerie inaugurée par la reine le 24 mai 1979, in Helen Searing, *Art Spaces, The Architecture of four Tates* (2004).

ill.121 (centre&droite) : Programme d'extension de la Neue Staatsgalerie de Stuttgart, concours remporté par James Stirling et Michael Wilford en 1977, in Anthony Vidler, *James Frazer Stirling: Notes from the Archive* (2010).



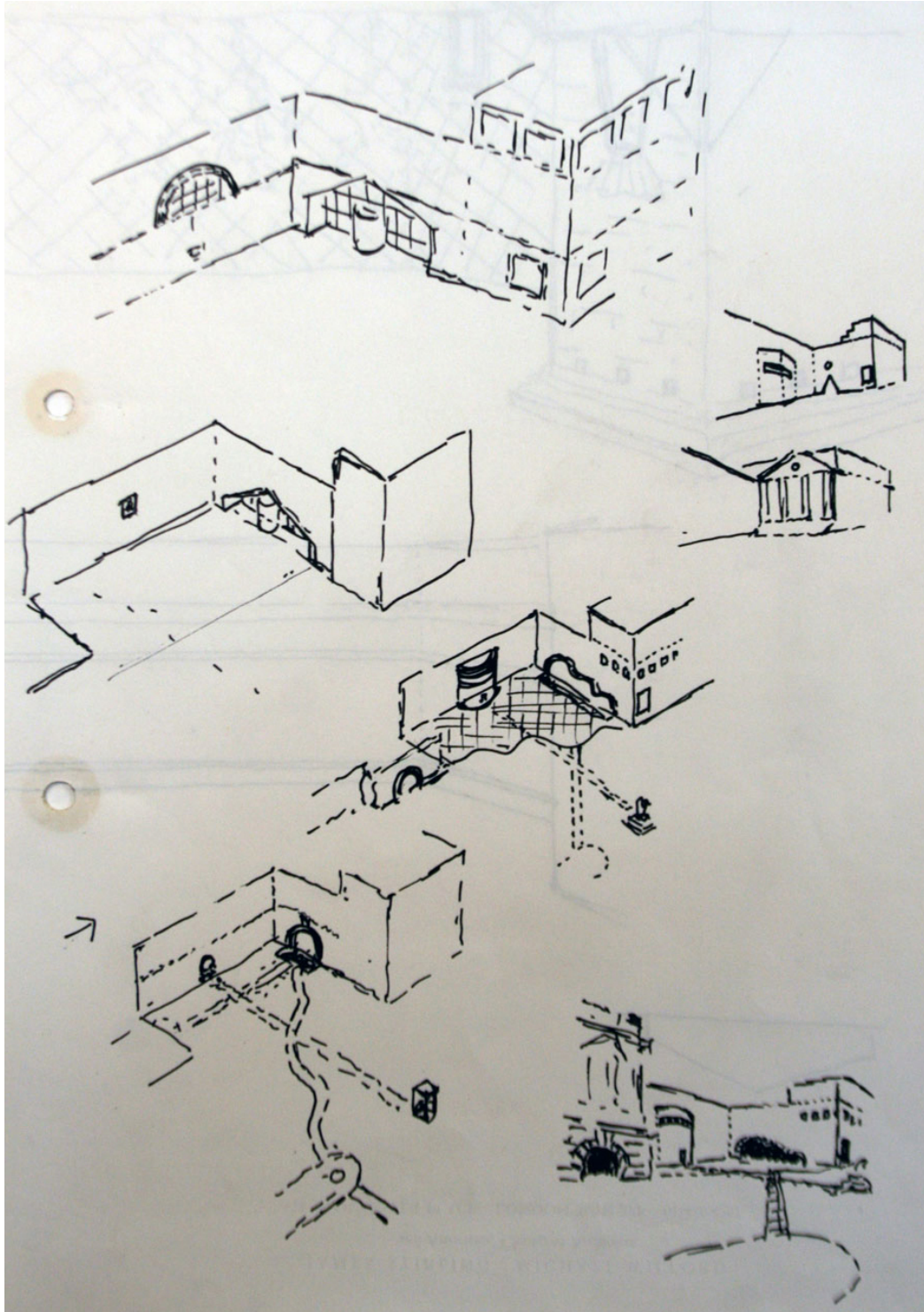
ill.121 (gauche) : Stirling, Wilford & Associates, Neue Staatsgalerie de Stuttgart (1979-1984).

ill.122 (centre) : James Stirling et James Gowan, *Engineering building* de l'université de Leicester (1959-63).

ill.123 (droite) : Stirling & Gowan, *Ham Common Flats* (1957-58) à Richmond-upon-Thames (Londres).

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

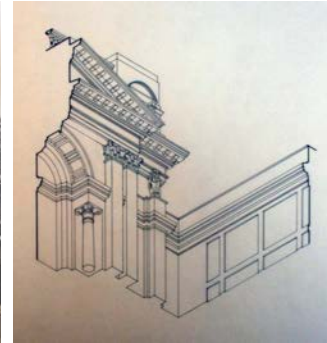
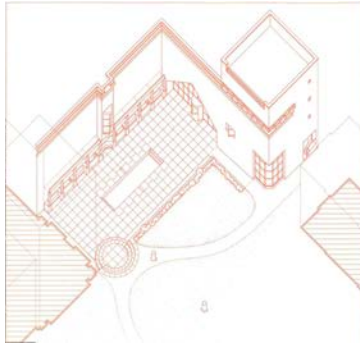
→ L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) / p. 113-123



ill.124 : Stirling, Wilford & Associates, *Clore Gallery* : dessin d'intégration et paysager (1978-86) /
© Centre Canadien d'Architecture CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.1.21).

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

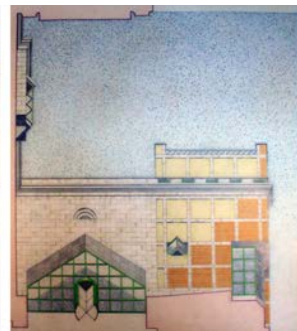
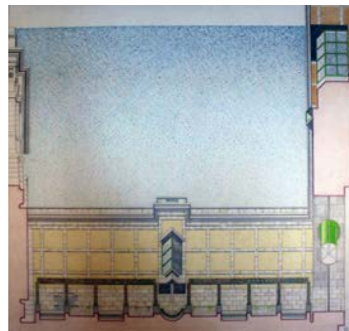
→ L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) / p. 113-123



ill.124 (gauche) : S. W. & A., *Clore Gallery* : axonométrie, in "Tate and Clore: Clore Gallery, Millbank, London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates", *Architectural review*, vol. 181, no. 1084, 1987 June, p. 38-50.

ill.125 (centre) : S. W. & A., *Clore Gallery* : photographie d'étude (1978-86) /
© CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P177/140-2006-023P).

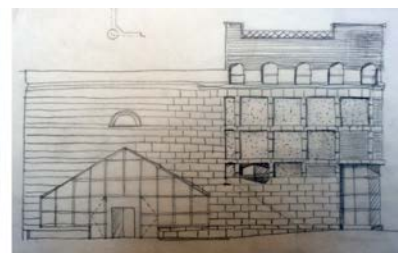
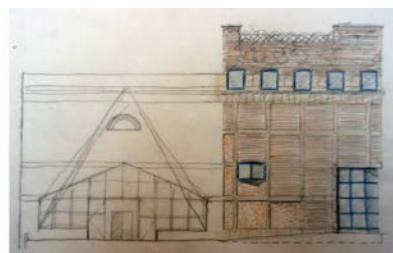
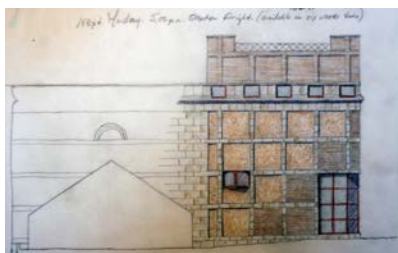
ill.126 (droite) : S. W. & A., *Clore Gallery* : axonométrie (1978-86) /
© CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P13/P14/140-0183).



ill.126 (gauche) : L'élévation des façades en « L » de la *Clore Gallery* joue avec les deux édifices historiques, la Tate de Smith et la Loge de l'ancien hôpital militaire de la reine Alexandra, comme une articulation, assurant la transition architecturale entre la monumentalité classique et la façade en brique plus commune de la Loge, suivant un jeu de hauteur qui s'opère par la ligne de force d'un entablement de l'ordre ionique simplifié. Les panneaux de la grille en pierre de Portland, qui recouvrent les nouvelles façades, sont constituées d'un stuc ocre de transition qui se substitue à des parements de briques rouge au fur et à mesure que l'on se rapproche de la Loge. / © in "Tate and Clore" AR (1987).

ill.126 (centre-gauche) : Façade de la *Clore Gallery* et de la Loge en 1987 / © Tim Benton (RIBA89778).

ill.127 (centre-droite&droite) : S. W. & A., *Clore Gallery* : élévations (1978-1986) /
© CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P14.1).

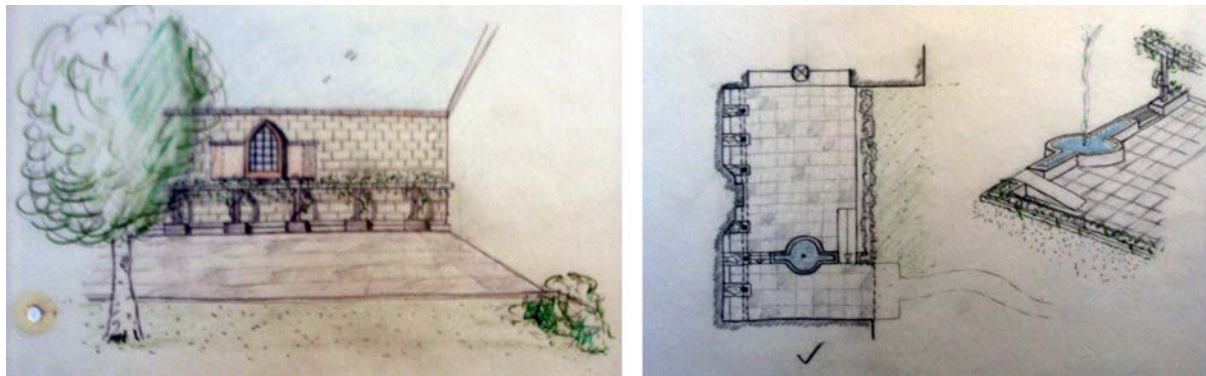


ill.127 (gauche) : S. W. & A., *Clore Gallery* : élévation (1978-86) / © CCA : AP140.S2.SS1.D60.SD1.P11.2.

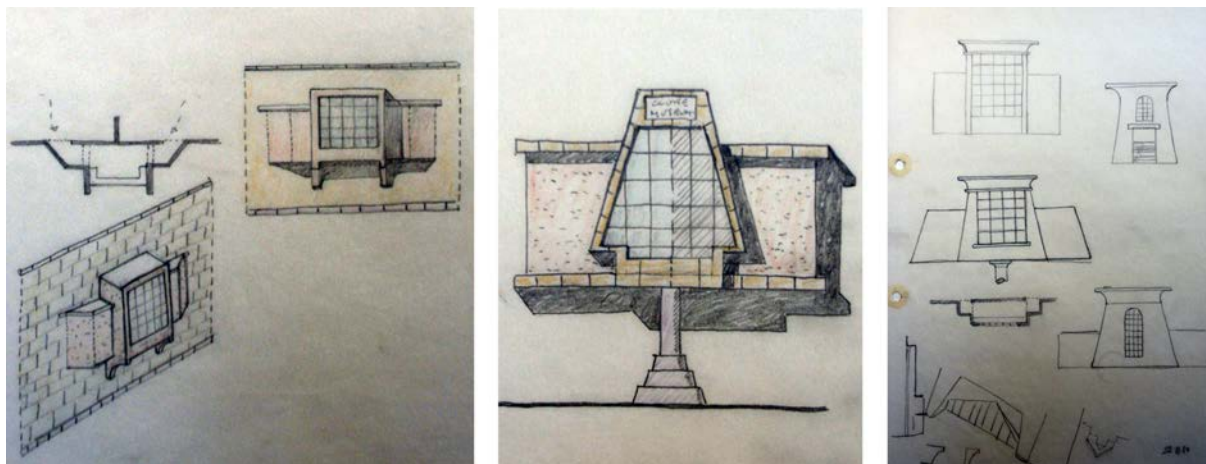
ill.127 (centre&droite) : S. W. & A., *Clore Gallery* : élévations (1978-86) /
© CCA : AP140.S2.SS1.D60.SD1.P11.2.6.

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) / p. 113-123



ill.127 (gauche&droite) : S. W. & A., *Clore Gallery* : dessin d'intégration paysagère (1978-86) /
© CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.5).



ill.127 (gauche¢re&droite) : S., W. & A., *Clore Gallery* : dessin pour l'oriel (1978-86) /
© CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.1.21/140-0154).



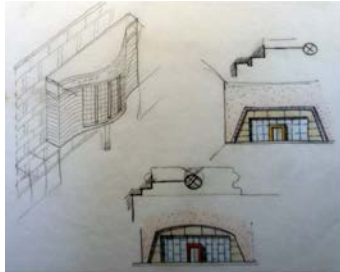
ill.127 (gauche) : S., W. & A., *Clore Gallery* : élévation, détail oriel (1978-86) /
© CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P11.2.6).

ill.127 (centre) : S., W. & A., *Clore Gallery* : dessin d'élévation et oriel (1978-86) /
© CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.1.21/140-0154).

ill.127 (droite) : S., W. & A., *Clore Gallery* : dessin pour l'oriel (1978-86) /
© CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.4).

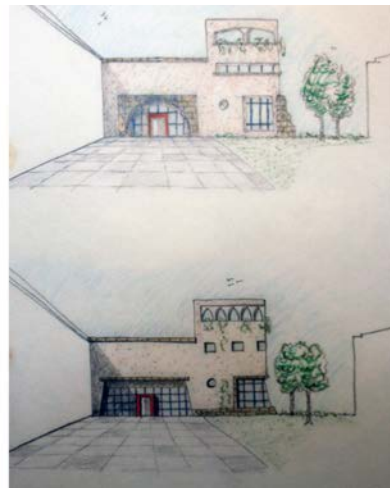
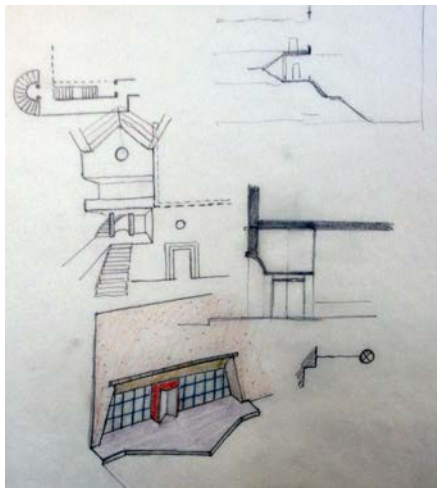
1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) / p. 113-123



ill.128 (gauche¢re) : S., W. & A., *Clore Gallery* : dessin pour l'oriel et pour l'entrée (1978-86) / © CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.4).

ill.128 (droite) : S., W. & A., *Clore Gallery* : dessin pour l'entrée (1978-86) / © CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.6).



ill.128 (gauche) : S., W. & A., *Clore Gallery* : dessin pour l'entrée (1978-86) / © CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.4).

ill.128 (centre) : Dessins pour l'entrée (1978-86) / © CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.7).

ill.128 (droite) : Dessins pour l'entrée (1978-86) / © CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P4.8).



ill.128 (gauche) : S., W. & A., *Clore Gallery* : entrée sans le bassin d'origine au niveau de l'esplanade ouvrant sur le jardin.

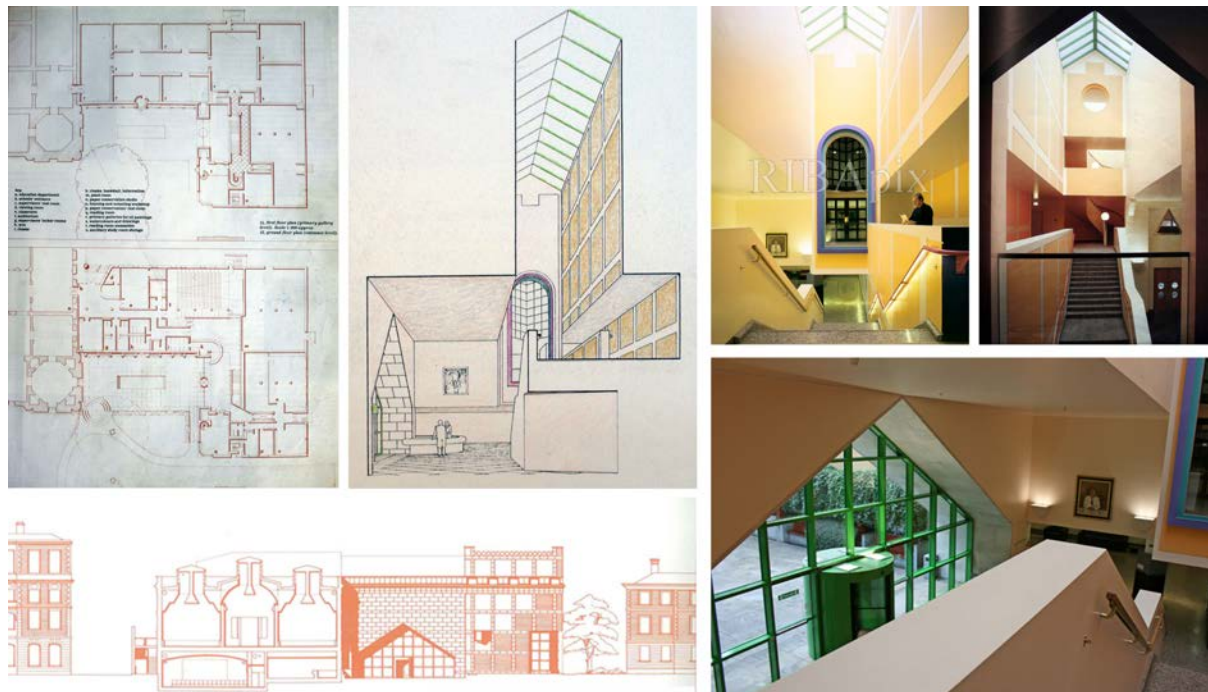
ill.129 (centre-gauche) : État en 1986 / © Alastair Hunter / RIBA Collections (RIBA17985).

ill.130 (centre-droite) : S., W. & A., *Sackler Museum* de l'université de Harvard à Boston (1979-85).

ill.131 (droite) : porte des Lionnes (1250 av. J. C.), acropole de la cité grecque de Mycènes (découverte et fouillée à partir de 1822).

1. LE POST-MODERNISME EST NÉ À LONDRES, le 15 juillet 1977 à 15h32 (ou à peu près)

→ L'ART DU COLLAGE SURRÉALISTE : la Clore Gallery selon James Stirling (1982-87) / p. 113-123



ill.132 (gauche-haut) : Plans in "Tate and Clore" AR (1987).

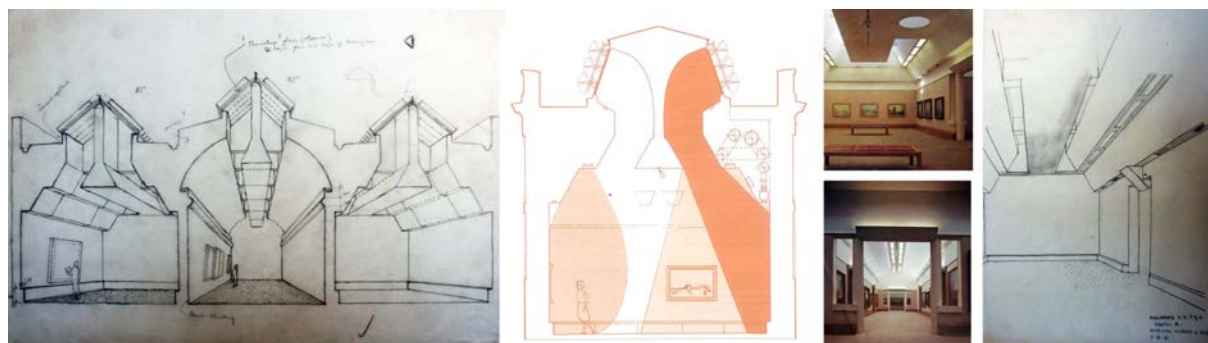
ill.132 (centre-gauche-haut) : S., W. & A., dessins pour le hall d'entrée et l'escalier monumental de la Clore Gallery (1978-86) / © CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P6.8).

ill.132 (centre-droite-haut) : Escalier monumental de la Clore Gallery / © Tim Benton / RIBA Collections (RIBA89780).

ill.132 (droite-haut) : Escalier monumental de la Clore Gallery / © in « James Stirling : sa conception du musée », Dossier thématique de *Techniques et Architecture* no. 368 (1986).

ill.132 (gauche-bas) : Élévation in "Tate and Clore" AR (1987).

ill.133 (droite-bas) : Hall d'entrée et amorce de l'escalier monumental.



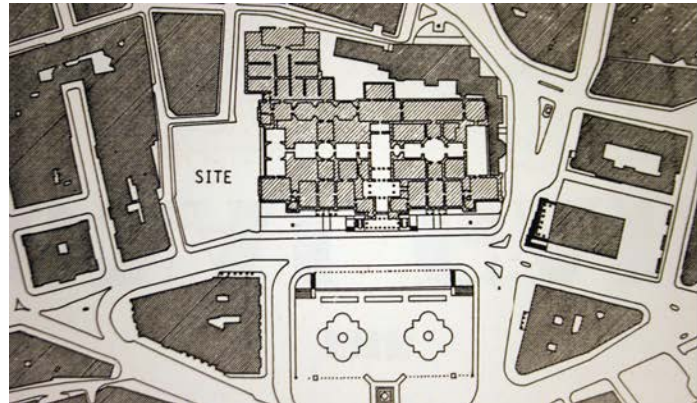
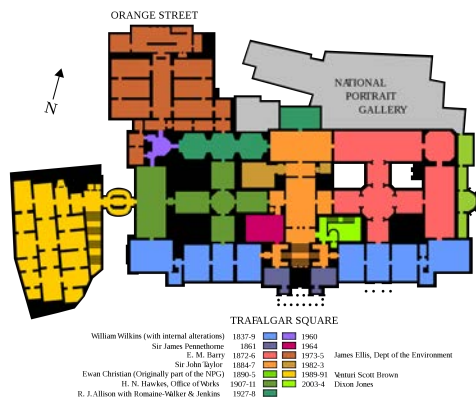
ill.134 (gauche) : S., W. & A., coupe des salles d'exposition avec le détail de l'éclairage naturel indirect (1978-86) / © CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P5.2).

ill.134 (centre-gauche) : Coupe in "Tate and Clore" AR (1987).

ill.134 (centre-droite) : Photographies des salles d'exposition in "Tate and Clore" AR (1987).

ill.134 (droite) : S., W. & A., détail d'une salle d'exposition avec le détail d'un chambranle de porte (1978-86) / © CCA (AP140.S2.SS1.D60.SD1.P5).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL / p. 125-185

➔ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.135 (gauche) : Plan montrant les différentes étapes d'extension de la National Gallery de 1837 à nos jours.

ill.135 (droite) : Plan masse du site occupé par la future extension de la National Gallery (Sainsbury Wing).

ill.135 (gauche-haut) : Vue sur la National Gallery depuis le clocher de St Martin-in-the-Field, in Alan Crookham, *National Gallery: an Illustrated History* (2009), p. 12.ill.135 (centre-haut) : Le site Hampton, ancien emplacement du magasin éponyme, site bombardé et transformé en parking après la Seconde Guerre mondiale, in *Ibidem*, p. 112.ill.136 (droite-haut) : Proposition lauréat de Barrie Dewhurst pour le concours non officiel de *The Sunday Times* de 1958, suite à l'annonce du gouvernement de provisionner l'extension, in *Ibidem*, p. 112.ill.136 (gauche-bas) : Maquette présentée par le Ministère des Travaux Publics et du Travail pour l'extension sur le site Hampton (1965), in *Ibidem*, p. 113.

ill.137 (droite-bas) : L'extension Nord de la National Gallery inaugurée en 1975 (Department of the Environment) / © Sam Lambert / Architectural Press Archive (RIBA47211).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

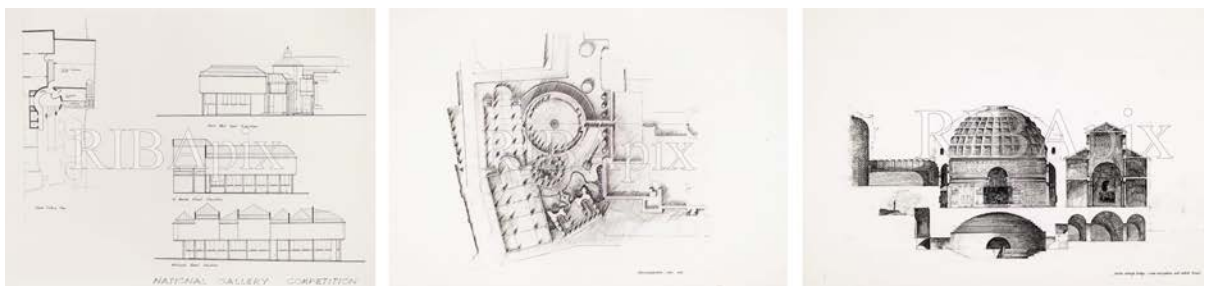
ill.138 (gauche¢re&droite) : Proposition de William Alsop & John Lyall pour le concours d'extension de la National Gallery sur le site Hampton (1982) / © RIBA Collections (RIBA31952 / RIBA31951 / RIBA31950).



ill.138 (gauche) : Proposition de APT Partnership, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31975).

ill.138 (centre) : Proposition de Associated Architects, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31973).

ill.138 (droite) : Proposition de Atkins & Walters, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA32069).



ill.138 (gauche) : Proposition de Peter Beaven, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA32044).

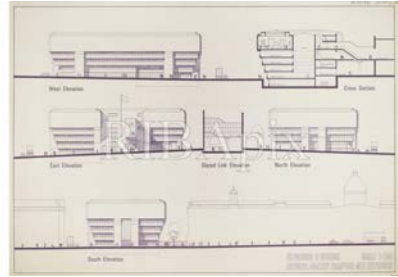
ill.138 (centre&droite) : Proposition de Burland & Brundle, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA32030 / RIBA32033).



ill.138 (gauche¢re) : Proposition de CDG Practice, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31976 / RIBA31978).

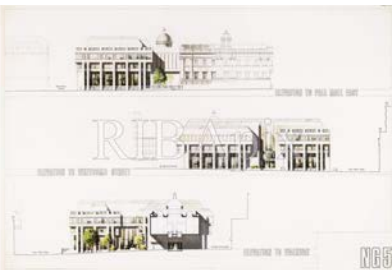
ill.138 (droite) : Proposition de Ernest Chew & Associates, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31981).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

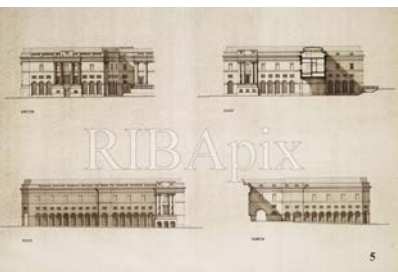
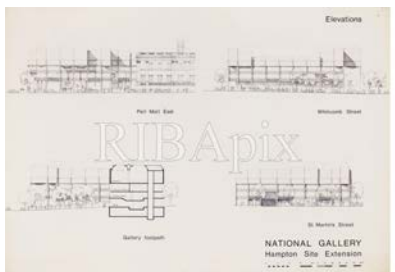
→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.138 (gauche) : Proposition de Diamond Lock Gabrowski & Partners, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31970).

ill.138 (centre&droite) : Proposition de Duke, Simpson & MacDonald, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA32074 / RIBA32075).



ill.138 (gauche¢re&droite) / : Proposition de Fitzroy Robinson Partnership, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31919 / RIBA31921 / RIBA31922).



ill.138 (gauche) : Proposition de Frederick Gibberd, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA32614).

ill.138 (centre&droite) : Proposition de Hugh Roberts Graham & Stollar, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31902 / RIBA31900).

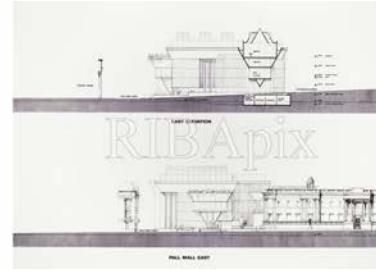


ill.138 (gauche) : Proposition de Patrick Gwynne, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31953).

ill.138 (centre) : Proposition de Hitchman Stone Partnership, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31982).

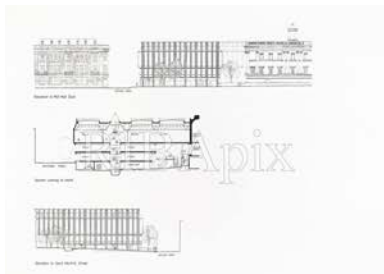
ill.138 (droite) : Proposition de Hunter Lawrence, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31984).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.138 (gauche) : Proposition de International Architects Studios, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31930).

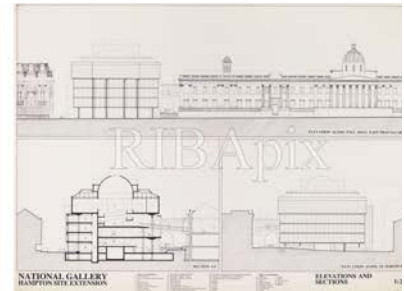
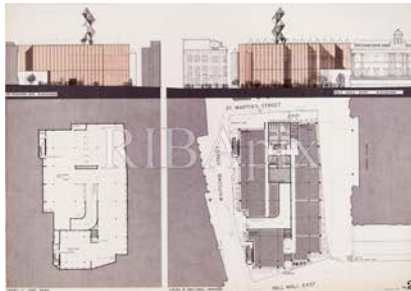
ill.138 (centre&droite) : Proposition de Alfred Lester Associates, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA32084 / RIBA32085).



ill.138 (gauche) : Proposition de G. D. Lodge & Partners, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA32081).

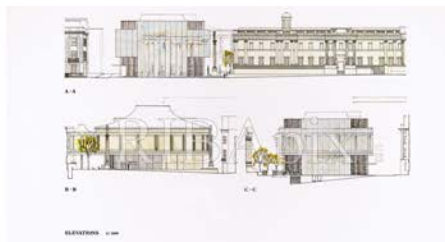
ill.138 (centre) : Proposition de John Melvin & Partners, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31923).

ill.138 (droite) : Proposition de P. Ney & R. Schmidt, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31928).



ill.138 (gauche) : Proposition de RDA Group Architects, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31939).

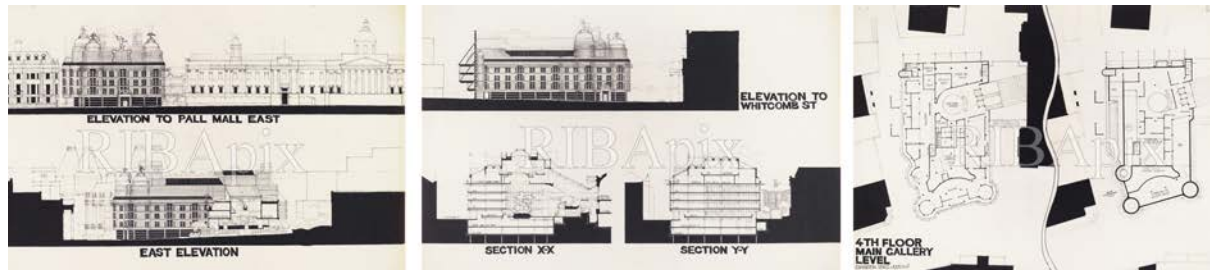
ill.138 (centre&droite) : Proposition de Thomas Saunders Partnership, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31904 / RIBA31903).



ill.138 (gauche) : Proposition de R. Seifert & Partners, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA12826).

ill.138 (centre&droite) : Proposition de Dr. W. P. J. Smith, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31898 / RIBA31897).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.138 (gauche¢re&droite) : Proposition de Peter Southgate, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA31891 / RIBA31912 / RIBA31892).



ill.139 (gauche) : Proposition sélectionnée de Raymond Spratley, *Ibidem* (1982), in Alan Crookham, *National Gallery: an Illustrated History* (2009), p. 116-117.

ill.140 (centre) : Proposition sélectionnée de Covell Matthews Wheatley, *Ibidem* (1982), in *Ibidem*.

ill.141 (droite) : Proposition sélectionnée de Richard Sheppard, Robson and Partners, *Ibidem* (1982), in *Ibidem*.



ill.142 (gauche) : Proposition sélectionnée de Arup Associates, *Ibidem* (1982), in *Ibidem*.

ill.143 (droite) : Proposition sélectionnée de Skidmore, Owings and Merrill, *Ibidem* (1982), in *Ibidem*.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.144 (gauche-haut) : Proposition sélectionnée de Richard Rogers and Partners, *Ibidem* (1982) / © John Donat / RIBA Collections (RIBA28852).

ill.145 (droite-haut) : Proposition lauréate de ABK (Ahrends, Burton and Koralek), *Ibidem* (1982) / © John Donat / RIBA Collections (RIBA54736).

ill.145 (bas) : Proposition lauréate de ABK, *Ibidem* (1982) / © RIBA Collections (RIBA69413).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.146 (gauche-haut) : Peter Ahrends, Richard Burton et Paul Koralek en juin 1991 / © <http://www.bdonline.co.uk/a-short-journey-through-time-and-space/5034867.article>

ill.146 (centre-haut) : ABK, Berkeley Library, Trinity College (1961–67), Dublin.

ill.146 (droite-haut) : *Ibidem*.

ill.147 (gauche-bas) : ABK, Keble College (1972–80), Oxford.

ill.147 (centre-bas) : *Ibidem*.

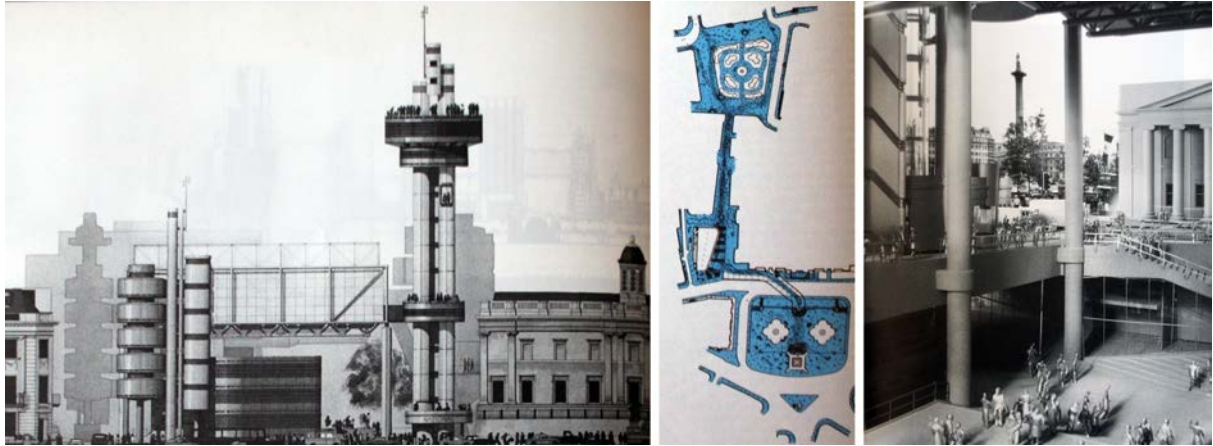
ill.148 (droite-bas) : ABK, Keble College, Oxford (Blackhall Road).



ill.149 (gauche) : L'Admiralty Arch de Aston Webb (1911) sur *The Mall*, intersection sud de *Trafalgar Square* / © Eric de Mare / RIBA Collections (RIBA5046).

ill.149 (droite) : Proposition lauréate de ABK (Ahrends, Burton and Koralek), *Ibidem* (1982), in Alan Crookham, *National Gallery: an Illustrated History* (2009), p. 116.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.150 (gauche) : Proposition sélectionnée de Richard Rogers and Partners, in Kenneth Powell, *Richard Rogers Complete Works* (2001), p. 268.

ill.150 (centre) : Flux de circulation piétonne entre *Trafalgar Square*, au sud et *Leicester Square* au nord, in « Richard Rogers, Le Rêve d'une Londres moderne », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 258, 1988, septembre 2, p. 10.

ill.150 (droite) : Photomontage montrant le grand atrium de l'extension, in *Ibidem*, p. 11.



ill.150 : Vue générale d'intégration du projet de Rogers & Partners, in Kenneth Powell, *Richard Rogers Complete Works* (2001), p. 268.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

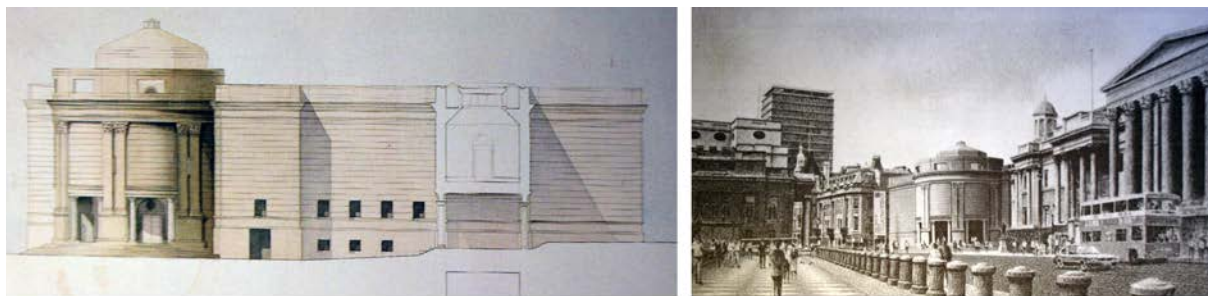
ill.150 (gauche-haut) : Proposition lauréat d'ABK révisée (1983) pour le concours de 1982 d'extension de la *National Gallery* / © RIBA Collections (RIBA3838).

ill.150 (centre-haut) : *Ibidem* / © Architectural Press Archive / RIBA Collections (RIBA47215).

ill.150 (droite-haut) : *Ibidem* / © RIBA Collections (RIBA54733).

ill.150 (gauche-bas) : *Ibidem* / © RIBA Collections (RIBA69412).

ill.150 (droite-bas) : *Ibidem* / © RIBA Collections (RIBA41208).

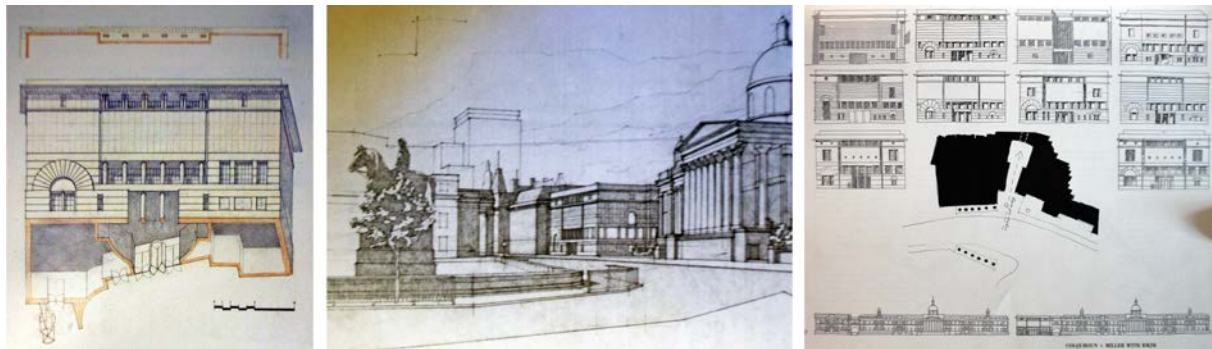


ill.151 (gauche&droite) : Proposition d'Henry N. Cobb of I. M. Pei & Partners pour l'extension de la *National Gallery* au concours de 1985, suite à l'annulation du concours lauréat ABK de 1982, in *Architectural Design Profile 63, The National Gallery* (1986), p. 46-53.

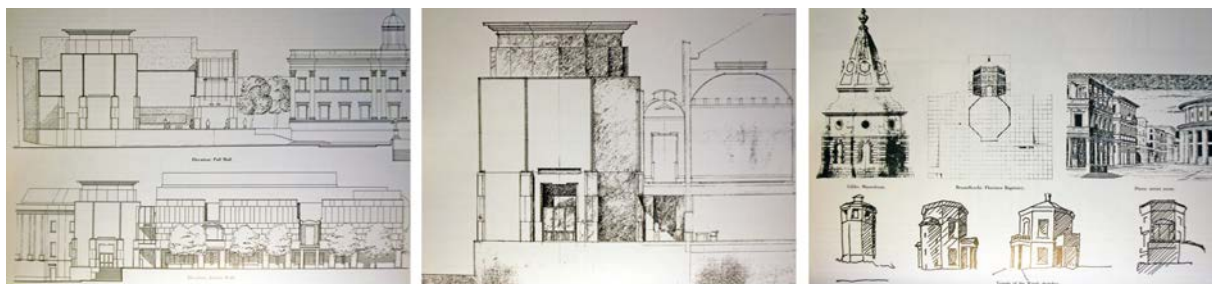
2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.152 (gauche¢re&droite) : Proposition de Campbell Zogolovitch Wilkinson & Gough pour l'extension de la National Gallery au concours de 1985, suite à l'annulation du concours lauréat ABK de 1982, in *Architectural Design Profile 63, The National Gallery* (1986), p. 32-45.

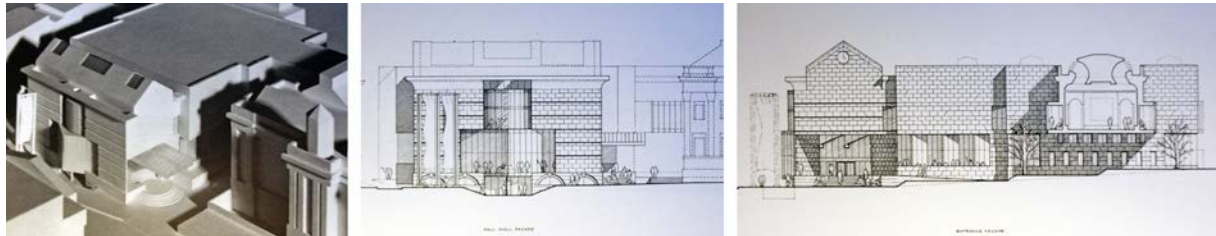


ill.153 (gauche¢re&droite) : Proposition de Colquhoun + Miller with RMJM pour l'extension de la National Gallery au concours de 1985, suite à l'annulation du concours lauréat ABK de 1982, in *Architectural Design Profile 63, The National Gallery* (1986), p. 54-69.



ill.154 (gauche¢re&droite) : Proposition de Jeremy Dixon with Building Design Partnership pour l'extension de la National Gallery au concours de 1985, suite à l'annulation du concours lauréat ABK de 1982, in *Architectural Design Profile 63, The National Gallery* (1986), p. 10-31.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : l'affaire du furoncle (1981-85) / p. 130-142

ill.155 (gauche¢re&droite) : Proposition de James Stirling Michael Wilford & Associates pour l'extension de la *National Gallery* au concours de 1985, suite à l'annulation du concours lauréat ABK de 1982, in *Architectural Design Profile* 63, *The National Gallery* (1986), p. 70-95.



ill.156 (gauche) : Robert Venturi et Denise Scott Brown au début des années 1970 / © Cristina Guadalupe (VSBA) in Luise Rellensmann, "Denise Scott Brown on the desert, Ed Ruscha, and the Pritzker Prize she never received", *UN CUBE MAGAZINE* <http://www.uncubemagazine.com/>

ill.156 (droite) : Proposition de VRSB (Venturi, Rauch, Scott Brown) pour l'extension de la *National Gallery* au concours de 1985, suite à l'annulation du concours lauréat ABK de 1982 / © Venturi, Scott Brown Collection, The Architectural Archives of the University of Pennsylvania (225.IV.A.8601.05).



ill.156 (gauche¢re&droite) : *Ibidem* / © Venturi, Scott Brown Collection, The Architectural Archives of the University of Pennsylvania (225.IV.A.8601.02 / 225.IV.A.8601.03 / *Ibidem*).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL / p. 125-185

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : Mansion House Square (1981-85) / p. 143-152



ill.157 (gauche) : Peter Palumbo en 1974, *Banqueting House Concert in aid of the Library Appeal*.

ill.157 (centre) : Maquette du projet *Mansion House Square* dessiné par Mies van der Rohe et présenté par Peter Carter (ancien associé et légataire) pour le compte du promoteur Peter Palumbo (1981) / © Centre Canadien d'Architecture CCA (AP140.S2.SS1.D72.P18).

ill.157 (droite) : Maquette du projet *Mansion House Square* dans le studio du photographe John Donat en 1981 / © <https://www.ribaj.com/culture/ghost-of-mies-at-mansion-house>

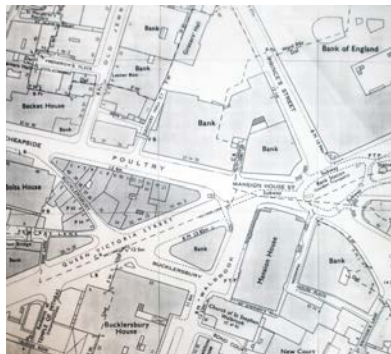


ill.158 (gauche) : L'immeuble *Mappin & Webb* construit en 1870 par John Belcher, tête de proue de l'îlot formé par *Poultry Street* et *Queen Victoria Street* / © <http://www.ajbuildingslibrary.co.uk/projects/display/id/2074>

ill.158 (centre) : *Ibidem* / © <https://www.flickr.com/photos/9190307@N05/2729049011>

ill.158 (droite) : Photographie d'une partie des façades sur *Poultry Street* par John Donat / © Centre Canadien d'Architecture CCA (AP140.S2.SS1.D72.P14).

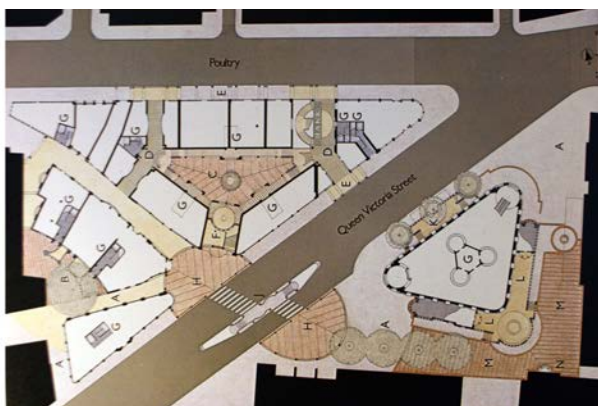
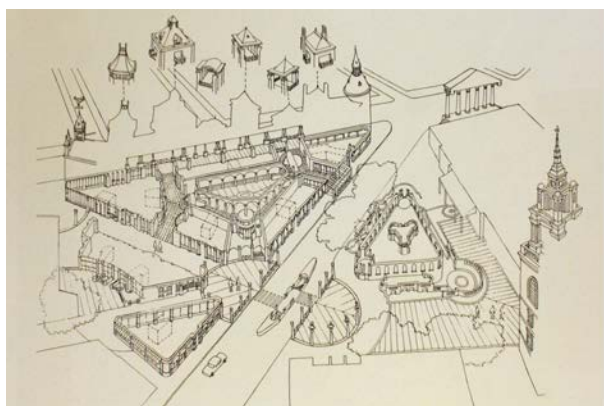
2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : Mansion House Square (1981-85) / p. 143-152

ill.159 (gauche) : Plan parcellaire / © Centre Canadien d'Architecture CCA (AP140.S2.SS1.D72.P25).

ill.159 (centre) : *The National Safe Deposit Co. Building* de John Whichcord (1873-75) à la jonction de *Queen Victoria Street* et *Walbrook street* (actuel *City of London Magistrates' Court*).

ill.159 (droite) : Complexe *Bucklersbury House* édifié entre 1953 et 1958 par Owen Campbell-Jones & Sons pour Legal and General Insurance (îlot formé par *Queen Victoria Street* et *Cannon Street*) aujourd'hui détruit / © RIBA Collections (RIBA75838).



ill.160 (gauche&droite) : "The Triangles Mansion House, *Alternative Proposals for Rehabilitation of Existing Buildings, 1983-84*", projet de Terry Farrell pour SAVE Britain's Heritage, in *Terry Farrell (Architectural Monographs)*, London: Academy Editions (1984), p. 92-94.



ill.161 (gauche) : *The Mansion House* (1739-53) de George Dance the Elder, carrefour *Bank*.

ill.161 (centre-gauche) : *The Royal Exchange* (1842-44) de William Tite.

ill.161 (centre-droite) : Christopher Wren, *St Mary Woolnoth* (début du XVIII^e siècle).

ill.161 (droite) : *The Bank of England* de John Soane (fin du XVIII^e siècle) rehaussée par Herbert Baker (1925-39).

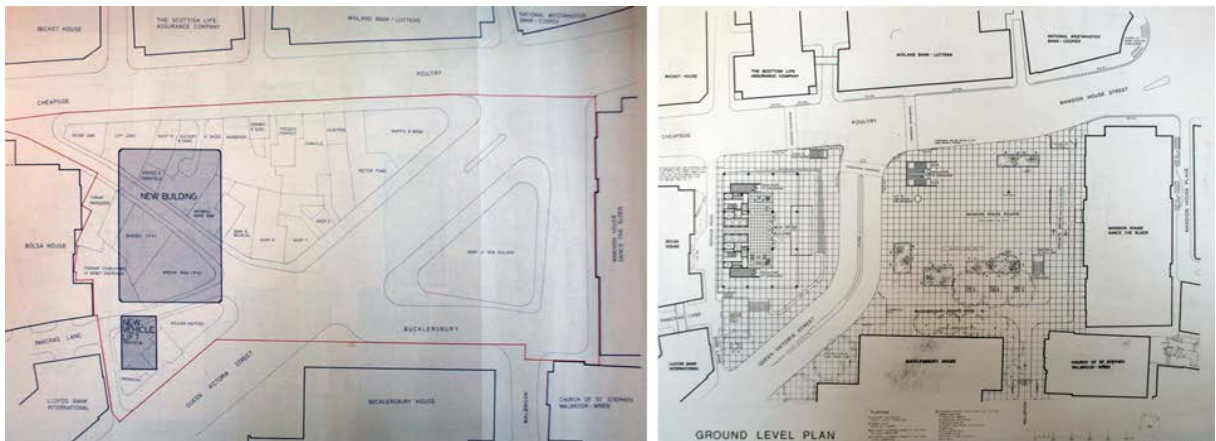
2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : Mansion House Square (1981-85) / p. 143-152



ill.162 (gauche) : Photomontage pour l'étude d'impact paysager / © John Donat / RIBA Collections (RIBA43189).

ill.162 (droite) : Photomontage pour l'étude d'impact paysager (*Mansion House Square Scheme, Photographs and Photomontages*) / © CCA (AP140.S2.SS1.D72).



ill.163 (gauche-haut&droite-haut) : Plan masse d'implantation du projet *Mansion House Square* / © CCA (AP140.S2.SS1.D72 / 47-7011-16 / 47-7011-17).

ill.163 (gauche-bas) : Dessin in Addison Design Company, *The Mansion House Square Scheme, A Place for People*, Number 1 Poultry Limited, London (1981) / © CCA (AP140.S2.SS1.D72).

ill.163 (droite-bas) : Maquette / © John Donat / RIBA Collections (RIBA43125).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ 1984 – 1^{ER} DISCOURS PRINCIER ET SES DOMMAGES COLLATÉRAUX : Mansion House Square (1981-85) / p. 143-152

ill.163 (gauche-haut&droite-haut) : Maquette, in Addison Design Company, *The Mansion House Square Scheme, A Place for People*, Number 1 Poultry Limited, London (1981).

ill.163 (gauche-milieu&droite-milieu) : *Ibidem*.

ill.164 (gauche-bas) : Coupe / © CCA (AP140.S2.SS1.D72 / 140-0277).

ill.164 (droite-bas) : Dessin présentant la connexion avec le réseau de transport métropolitain, in Addison Design Company, *The Mansion House Square Scheme, A Place for People*, Number 1 Poultry Limited, London (1981).

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL / p. 125-185

→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170



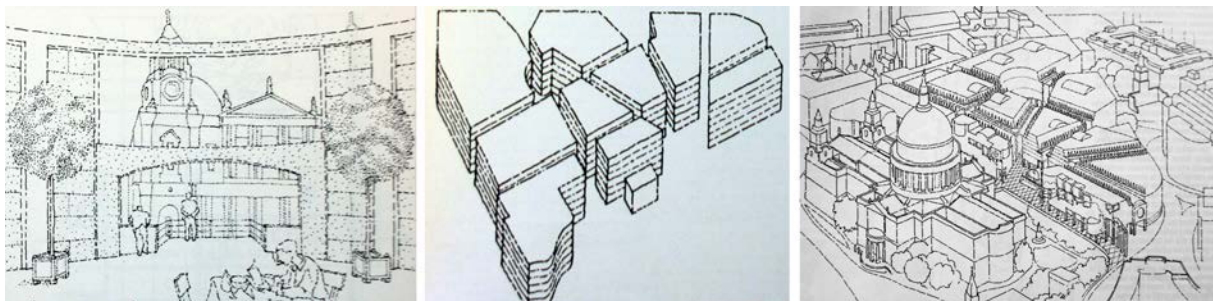
ill.165 (gauche¢re) : Vue aérienne du tissu urbain environnant la cathédrale St Paul avant et après les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, in Nicola Jackson, *The Story of Paternoster Square* (2004), p. 16-17.

ill.165 (droite) : Vue aérienne du nouveau quartier de *Paternoster Square* selon la planification de William Graham Holford (1956), in *Ibidem*, p. 18.



ill.166 (gauche¢re) : Proposition de SOM (Skidmore, Owings & Merrill) pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in Charles Jencks, Léon Krier, "Paternoster Square", *AD*, vol. 58, no. 1/2, 1988 Jan. Feb., p. VII-XIII. / or, in Davies Colin and others, "Unbuilt London", *AR*, vol. 183, no. 1091, 1988 January, p. 21-23.

ill.166 (droite) : Proposition de James Stirling Michael Wilford & Associates pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in Davies Colin and others, "Unbuilt London", *AR*, vol. 183, no. 1091, 1988 January, p. 30-31.

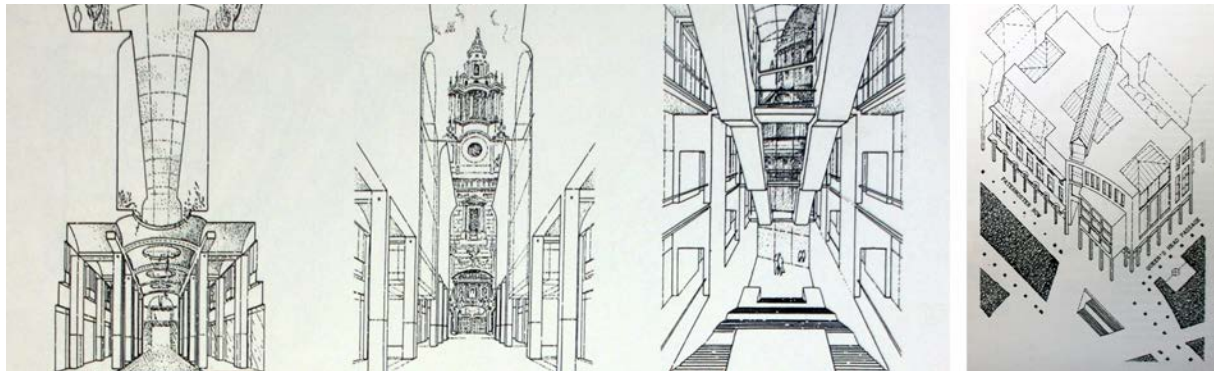


ill.167 (gauche) : Proposition de James Stirling Michael Wilford & Associates pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in *Ibidem*, p. 31.

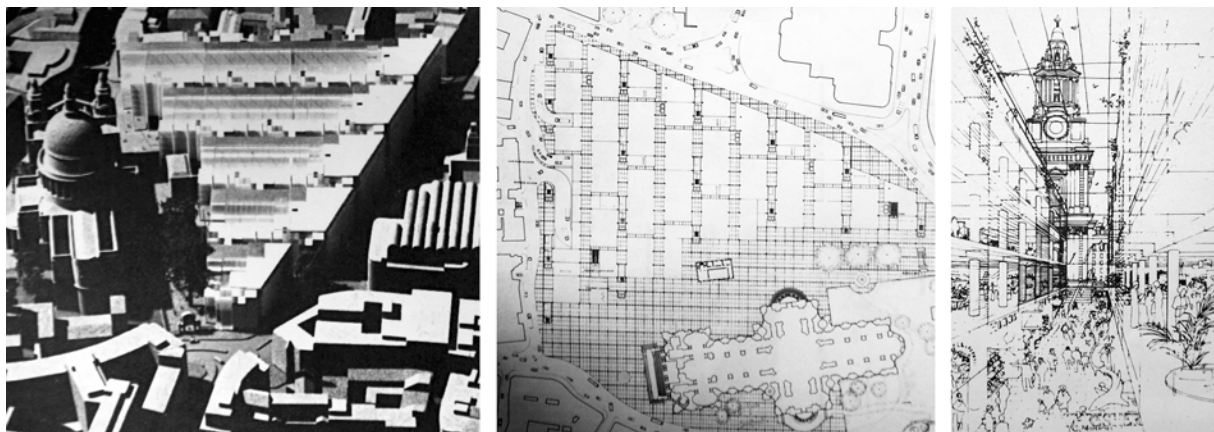
ill.167 (centre&droite) : Proposition de MacCormac, Jamieson, Prichard & Wright pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in *Ibidem*, p. 32-35.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

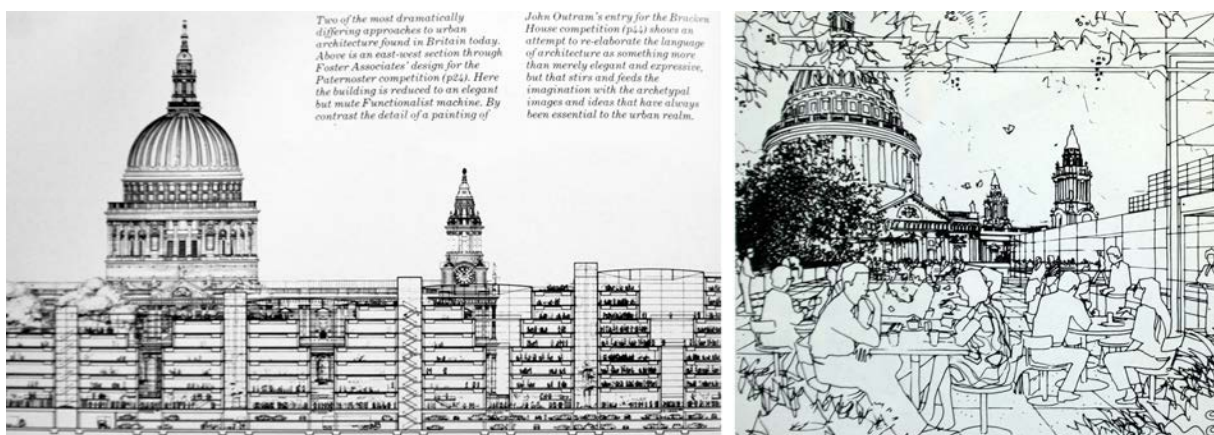
→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170



ill.167 (gauche&droite) : Proposition de MacCormac, Jamieson, Prichard & Wright pour le réaménagement de Paternoster Square au concours de 1987, in *Ibidem*, p. 34.



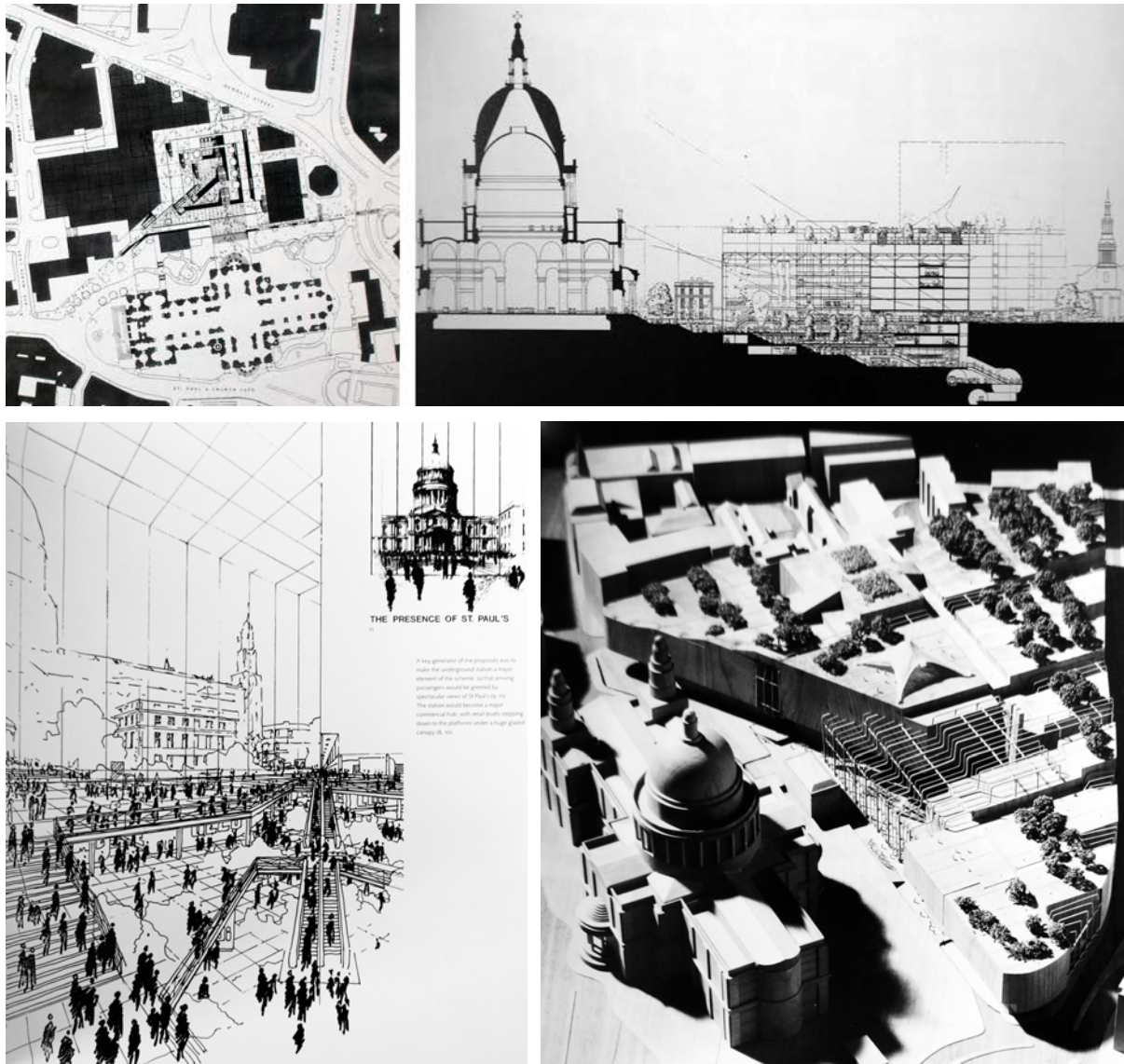
ill.168 (gauche¢re&droite) : Proposition de Foster Associates pour le réaménagement de Paternoster Square au concours de 1987, in *Ibidem*, p. 24-26.



ill.169 (gauche) : Proposition de Richard Rogers Partnership pour le réaménagement de Paternoster Square au concours de 1987, in *Ibidem*, p. 36-38.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170



ill.170 : Proposition de Richard Rogers Partnership pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in *Ibidem*, p. 36-38. / or, in Kenneth Powell, *Richard Rogers Complete Works* (2001), p. 84-88.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

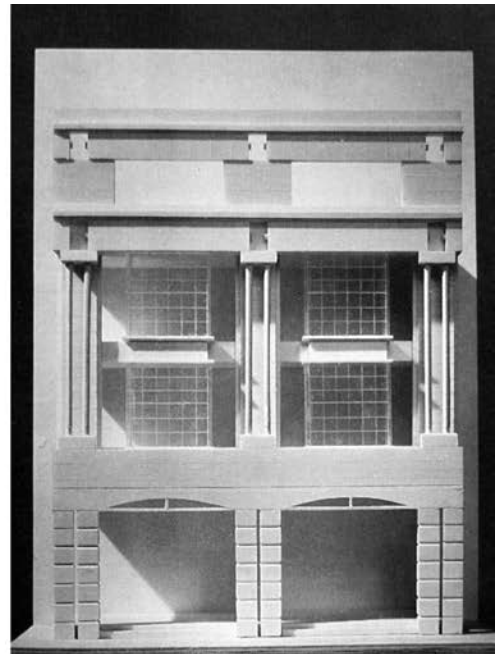
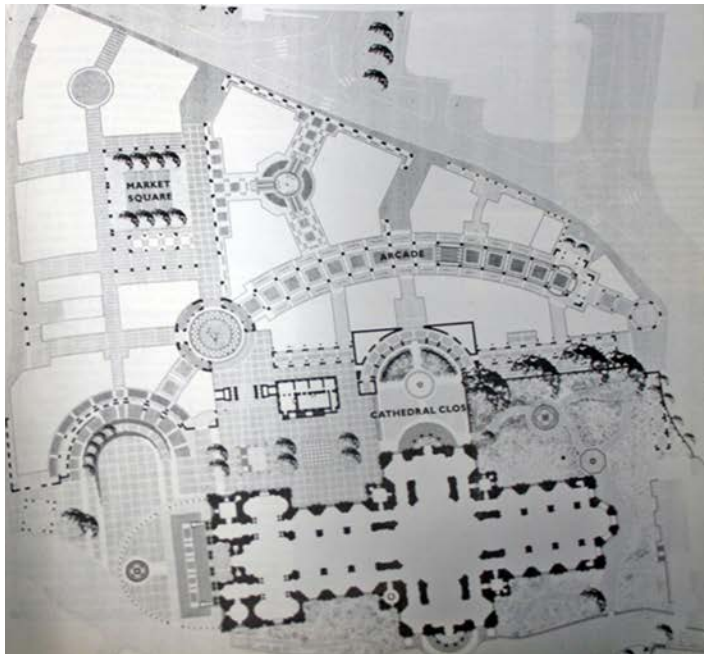
→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170



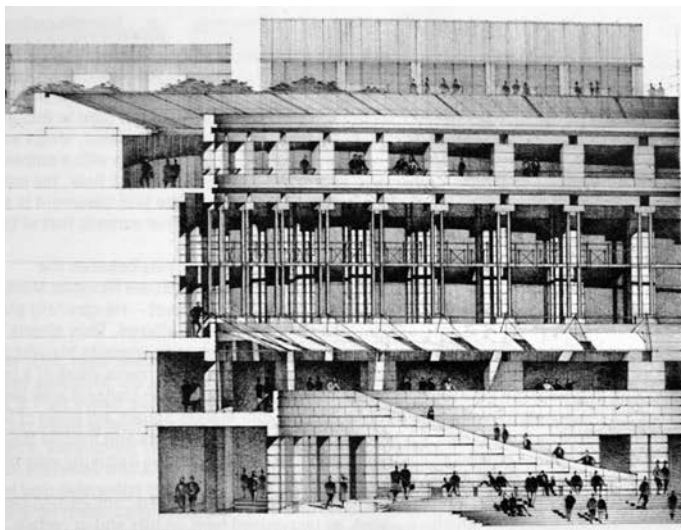
ill.171 : Proposition de Arata Isozaki & Associates pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in Davies Colin and others, "Unbuilt London", *AR*, vol. 183, no. 1091, 1988 January, p. 27-29.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170



ill.172 : Proposition lauréate de Arup Associates pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in Peter Buchanan, "Paternoster Pressure", *AR*, no. 1107, 1989 May, p. 76-80.

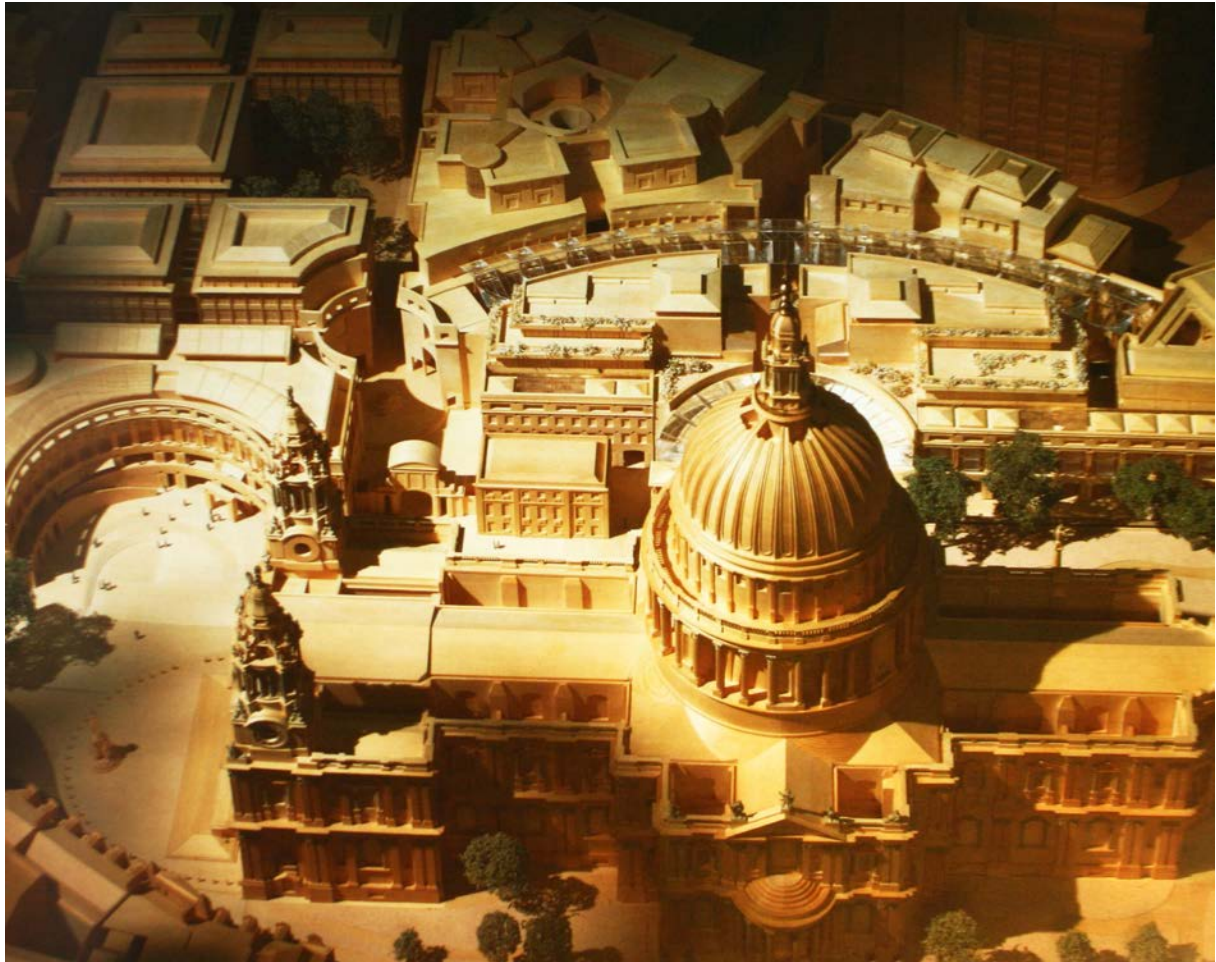


ill.172 (gauche) : *Ibidem*.

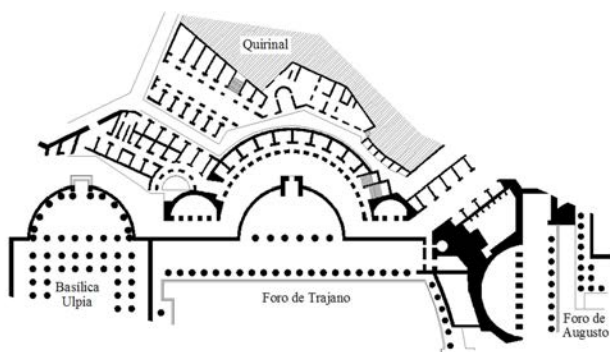
ill.173 (droite) : Maquette de la proposition lauréate de Arup Associates pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in Nicola Jackson, *The Story of Paternoster Square* (2004), p. 27-29.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170



ill.173 : Maquette de la proposition lauréate de Arup Associates pour le réaménagement de *Paternoster Square* au concours de 1987, in Nicola Jackson, *The Story of Paternoster Square* (2004), p. 27-29.



ill.174 : Plan masse et vue des vestiges des marchés du Forum de Trajan à Rome (106-113 ap. J. C.), adossé au Quirinal.

2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170



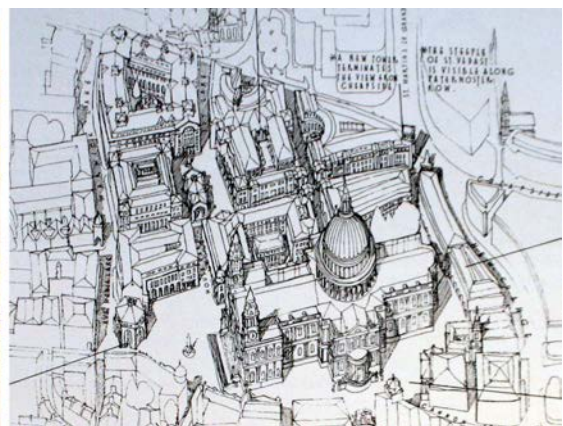
ill.175 : Cadrage du tableau de Canaletto, *The Thames and the City of London from Richmond House* (1747), collection des ducs de Richmond (Goodwood House, West Sussex).



ill.176 (gauche) : William Daniell, *View of docks of London* (1803), in Charles, HRH The Prince of Wales, *Le Prince et la Cité, un regard personnel sur l'architecture d'aujourd'hui* (1989), p. 51.

ill.177 (centre) : Niels Moeller Lund, *The Heart Of The Empire* (1904) / © City of London Corporation.

ill.178 (droite) : Charles Robert Cockerell, *A Tribute to Wren* (1838) / © RIBA British Architectural Library Drawings & Archives Collection (RIBA41604).



ill.179&ill.180 : Carl Laubin, *Paternoster Square* (1988), © <http://www.carllaubin.com/projects/st-paul-s/> / plan de la proposition hors concours des architectes John Simpson, Léon Krier et Dan Cruickshank (février 1988), in Nicola Jackson, *The Story of Paternoster Square* (2004).

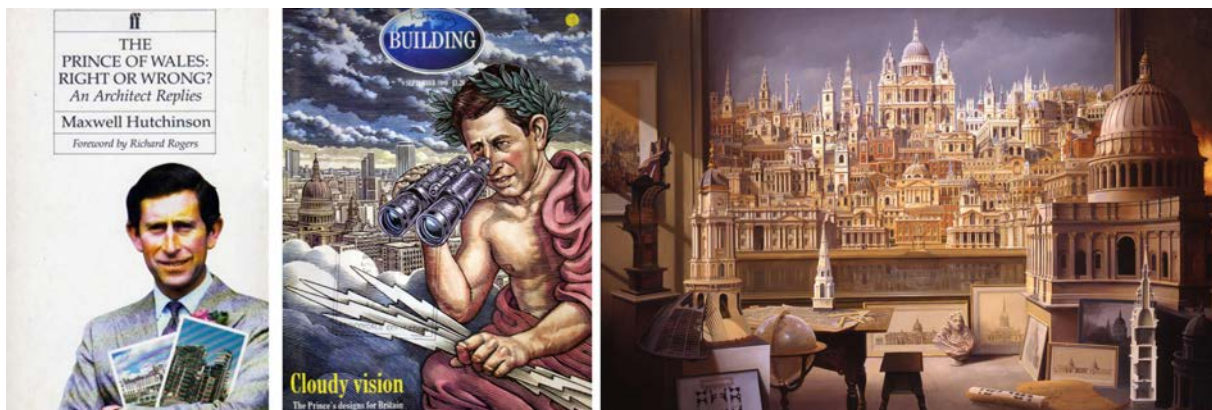
2. LE COUP DE FORCE DU PRINCE CONTRE L'ESTABLISHMENT ARCHITECTURAL

→ LA BATAILLE DE PATERNOSTER SQUARE, UN COMBAT POUR LA BEAUTÉ (1986-89) / p. 153-170



ill.181 (gauche¢re) : Charles, HRH The Prince of Wales, *A Vision of Britain, A personal view of Architecture*, London : Doubleday, 1989.

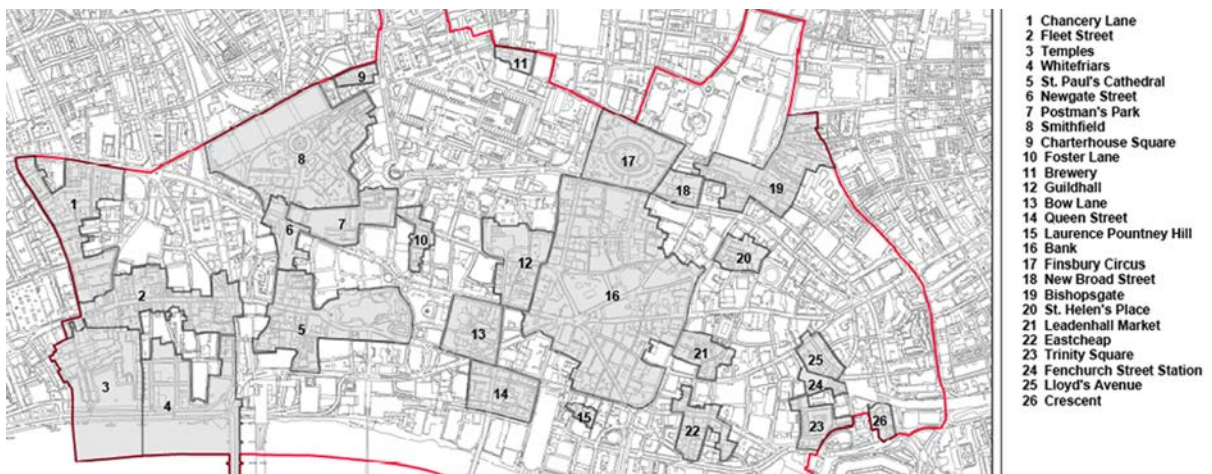
ill.182 (droite) : Exposition du Victoria & Albert Museum (V&A) de septembre-octobre 1989 pour rendre compte des clichés envoyés par les téléspectateurs du film-documentaire *A Vision of Britain* diffusé sur la BBC le 28 octobre 1988, in *AR*, no. 1112, 1989 Oct., p. 4.



ill.183 (gauche) : John Maxwell Hutchinson, *The Prince of Wales: right or wrong? An architect replies*, London: Faber & Faber, 1989.

ill.184 (centre) : Couv. de *Building* "Cloudy Vision, The Prince's designs for Britain", vol. 254, 1989 Sept.

ill.184 (droite) : Carl Laubin, *Si Monumentum Requiritur* (1995) / © <http://www.carllaubin.com/projects/st-paul-s>



ill.185 : Plan des 26 Conservation Areas of the City, état 2009 / © <http://www.cityoflondon.gov.uk/>

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES / p. 187-243

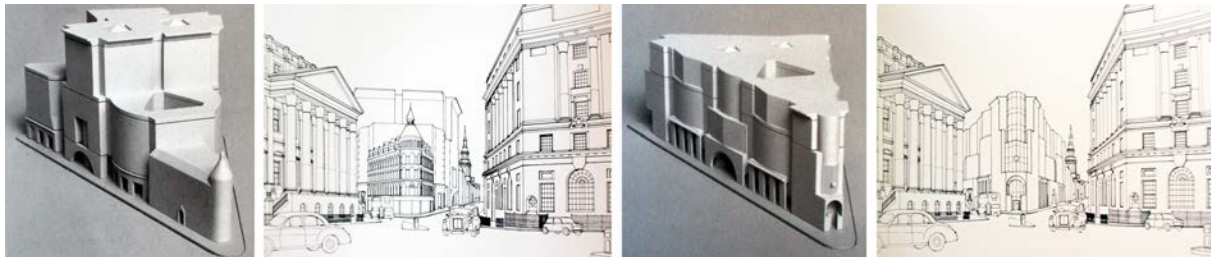
➔ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) : l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté / p. 188-199



ill.186 (gauche) : Immeuble *Mappin & Webb* (construit en 1870 par John Belcher) à l'angle de *Poultry* et *Queen Victoria Street* en 1984 / © London Metropolitan Archives (collection : London County Council Photograph Library).

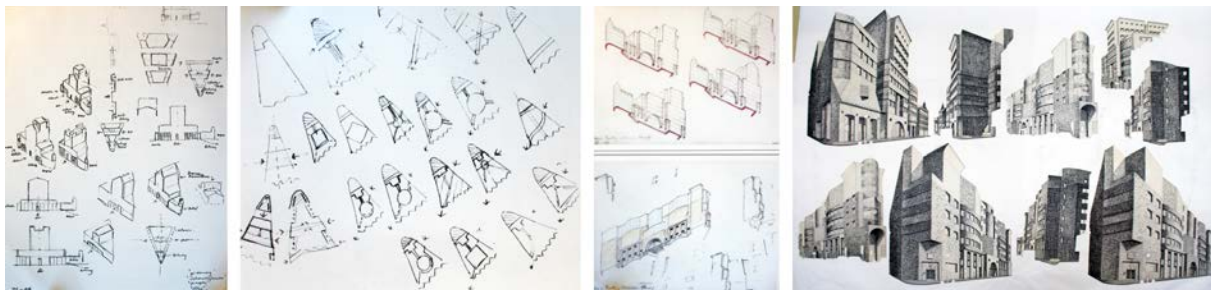
ill.187 (centre) : Christopher Wren, *St Stephen Walbrook* (XVIII^e siècle), mitoyenne de *Mansion House*.

ill.188 (droite) : Le promoteur Peter Palumbo a signé personnellement l'opération de mécénat pour la rénovation de *St Stephen Walbrook* (10 ans de travaux) par la commande au sculpteur moderne Henry Moore, en 1972, d'un nouvel autel, une des dernières œuvres de l'artiste installée dans l'église en 1987.



ill.189 (gauche¢re-gauche) : James Stirling Michael Wilford and Associates, maquette et dessin pour la proposition – A – qui vise à la conservation de l'immeuble *Mappin & Webb*, auquel viendrait se greffer, à l'arrière, un ensemble neuf de plus grande hauteur, in *Architectural Design Profile*, vol. 56, no. 5, 1986, p. 34 / p. 36.

ill.190 (centre-droite&droite) : S. W. & A., maquette et dessin pour la proposition – B – où l'immeuble *Mappin & Webb* serait détruit et l'ensemble réédifié en conservant la trame globale de l'îlot, in *Ibidem*, p. 35 / p. 37.



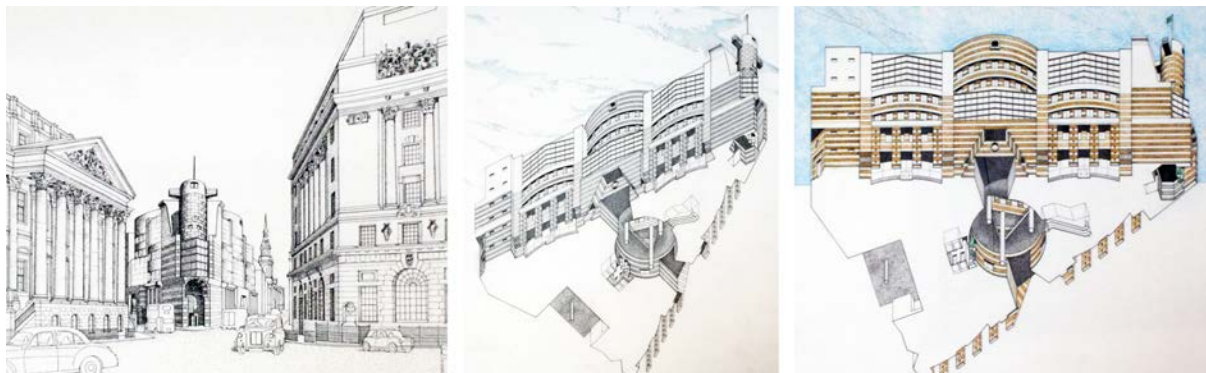
ill.189 (gauche¢re-gauche) : S. W. & A., dessins d'étude, in *Ibidem*, p. 30-31.

ill.189 (centre-droite) : S. W. & A., dessins de profils in *Ibidem*, p. 28.

ill.190 (droite) : Collages de profils / © Centre Canadien d'Architecture CCA (AP140.S2.SS1.D72 / 140-0313).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

➔ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) : l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté / p. 188-199



ill.190 (gauche) : Proposition – B – retenue en 1989, perspective / © CCA (AP140.S2.SS1.D72 / 140-0314).

ill.190 (droite&droite) : Proposition – B – retenue en 1989, axonométrie / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P6 / P5).



ill.189 (gauche) : Proposition – B – non retenue en 1989, élévation/perspective / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P43).

ill.189 (centre) : Proposition – B – non retenue en 1989, élévation / © CCA (AP140.S2.SS1.D72 / 140-0314).

ill.189 (droite) : Proposition – B – non retenue en 1989, coupe / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P43).



ill.190 (gauche) : Proposition – B – retenue en 1989, élévation/perspective originale avant modification du profil d'angle / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P40).

ill.190 (centre) : Proposition – B – retenue en 1989, élévation originale avant modification du profil d'angle / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P39).

ill.190 (droite) : Ibidem / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P41).



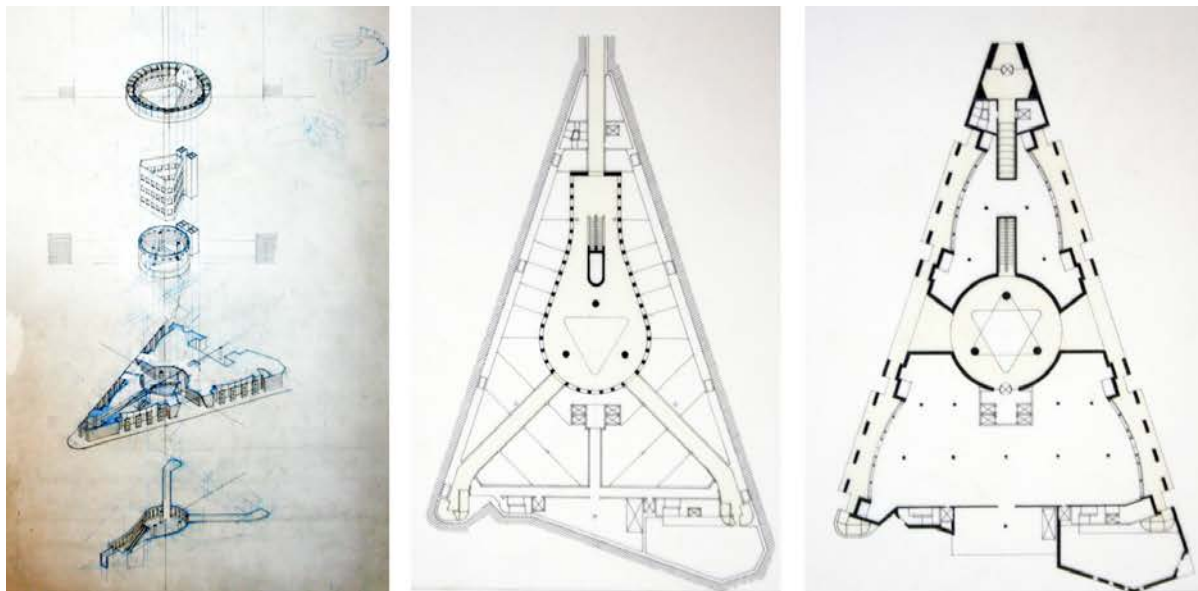
ill.189 (gauche) : Proposition – B – non retenue en 1989, axonométrie / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P43).

ill.191 (centre) : Edwin Lutyens, *Midland Bank* (1924-39), *Poultry Street*.

ill.192 (droite) : Maquette du No. 1 Poultry, dans sa version finale / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P21).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

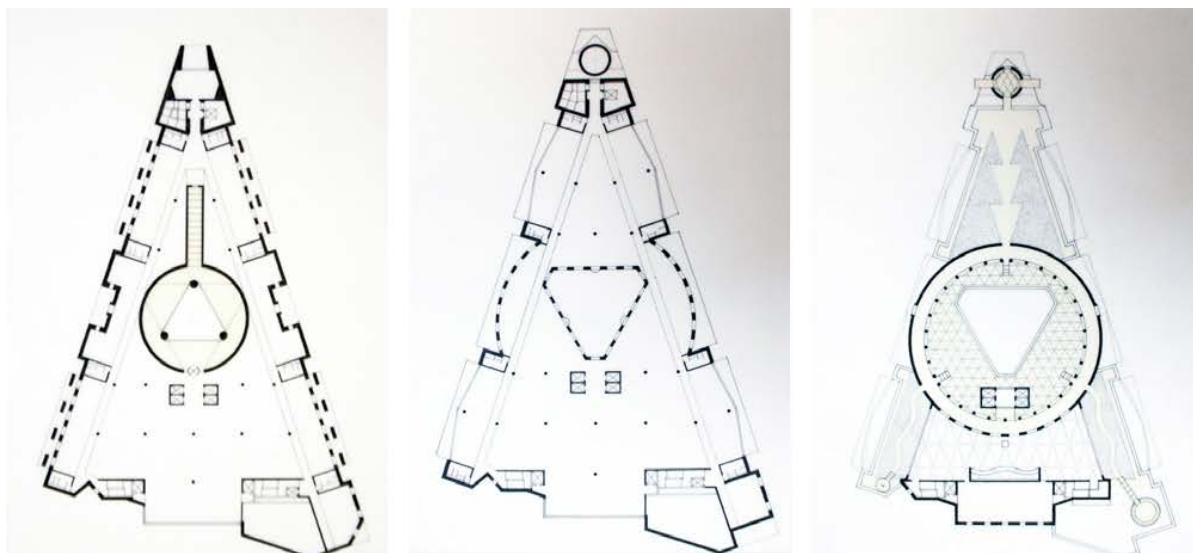
→ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) : l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté / p. 188-199



ill.193 (gauche) : No. 1 Poultry, axonométrie présentant les différentes circulations entre les étages / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P39 / 140-051-018).

ill.193 (centre) : No. 1 Poultry, plan du sous-sol / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P5).

ill.193 (droite) : No. 1 Poultry, plan du rez-de-chaussée / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P5).



ill.193 (gauche) : No. 1 Poultry, plan du 1^{er} étage / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P5).

ill.193 (centre) : No. 1 Poultry, plan du niveau des bureaux au-dessus de l'atrium / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P5).

ill.193 (droite) : No. 1 Poultry, plan du dernier niveau ouvrant sur le toit-terrasse-jardin / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P5).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) : l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté / p. 188-199



ill.193 (gauche) : Axonométrie de l'atrium / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P18.2).

ill.193 (centre-gauche) : Atrium depuis la coursière de circulation du rez-de-chaussée / © <https://www.newofficeeurope.com/details/serviced-offices-no-1-poultry-london>

ill.193 (centre-droite) : Atrium en sous-sol avec l'accès à la station de métro in *AJ*, vol. 208, no. 17, 5 November 1998, p. 33-40.

ill.193 (droite) : Vue verticale sur l'atrium central / © <http://www.dezeen.com/>



ill.193 (gauche) : Façades des bureaux sur l'atrium, in *AJ*, vol. 208, no. 17, 5 November 1998, p. 33-40.

ill.193 (centre-gauche) : La grande rampe permet de rejoindre les niveaux des bureaux, depuis l'entrée sur l'atrium intérieur, évocation de la Grande Galerie de la pyramide de Khéops à Gizeh, in *Ibidem*.

ill.194 (centre-droite) : Jardin sur le toit-terrasse du No. 1 Poultry, in *Ibidem*.

ill.194 (droite) : Vue aérienne sur le No. 1 Poultry, in *Ibidem*.



ill.195 (gauche) : Caricature in *AJ*, 21 May 1984 / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P22 / 140-0306).

ill.195 (centre) : Caricature in "Making spaghetti for the Prince", *The Independent*, Thursday 7 July 1988 / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P22 / 140-0306).

ill.195 (droite) : Caricature d'Hellman in *AJ*, 27 November 1997.

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) : l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté / p. 188-199



ill.196 (gauche&droite) : James Stirling a conservé des frises en bas-relief d'un des immeubles détruits de l'îlot.



ill.196 (gauche) : Façades du 10-13 Poultry Street (1875) photographiées en 1984 / © London Metropolitan Archives (London County Council Photograph Library).

ill.196 (centre) : Frises-bas-reliefs du sculpteur Joseph Kremer, 12-13 Poultry (Frederic Chancellor arch. 1875) / © John Donat / RIBA Collections (RIBA43191).

ill.197 (droite) : Arcatures de l'ancienne Grande mosquée de Cordoue (début des travaux fin du VIII^e siècle).



ill.198 (gauche) : Vue du No. 1 Poultry depuis le carrefour Bank.

ill.198 (centre) : Vue latérale du No. 1 Poultry sur Queen Victoria Street / © <http://larryspeck.com/>

ill.198 (droite) : Guarino Guarini, façade du palais Carignano (1679) à Turin / © <http://www.unioneculturale.org/dove-siamo/palazzo-carignano/>

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

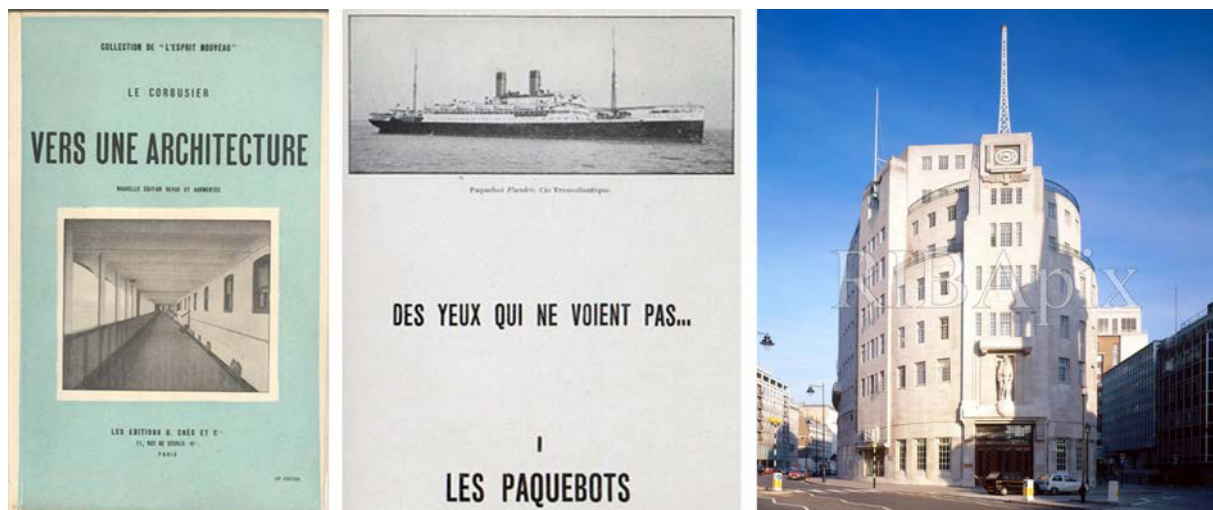
➔ No. 1 POULTRY OF STIRLING (1985-98) : l'œuvre testamentaire d'un architecte épris de liberté / p. 188-199



ill.198 (gauche) : Élévation de la tour-clocher évoque la tradition de l'urbanisme d'îlot de la City du XIX^e siècle. Le « cylindre » articulé à la baie vitrée en forme de « V », donne aussi à la forme composée l'image d'une proue d'un navire / © CCA (AP140.S2.SS1.D72.P18).

ill.198 (centre) : Axonométrie / © CCA (AP140.S2.SS1.D72 / 140-0314).

ill.198 (droite) : Vue de profil / © JZA Photograph, <https://www.pinterest.com/pin/8092474304589697/>

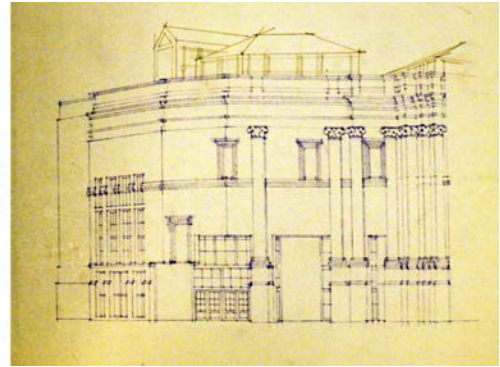


ill.199 (gauche¢re) : Le Corbusier, *Vers une architecture* (Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris, 1923) / © FLC/ADAGP / <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

ill.200 (droite) : George Val Myer, Francis James Watson-Hart, *BBC Broadcasting House* (1927-32), Portland Place, Londres / © Janet Hall / RIBA Collections (RIBA3055-35).

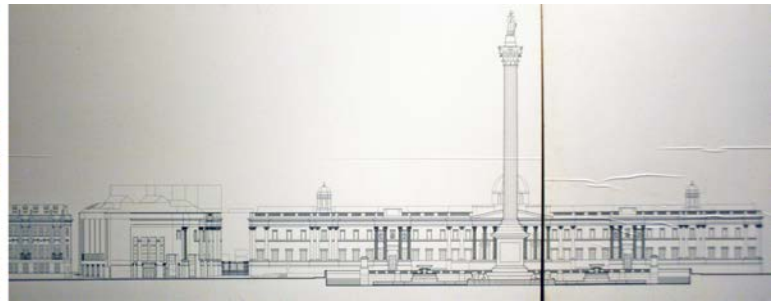
3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES / p. 187-243

➔ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214



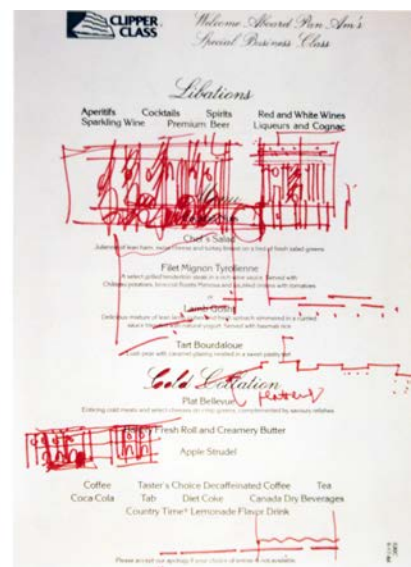
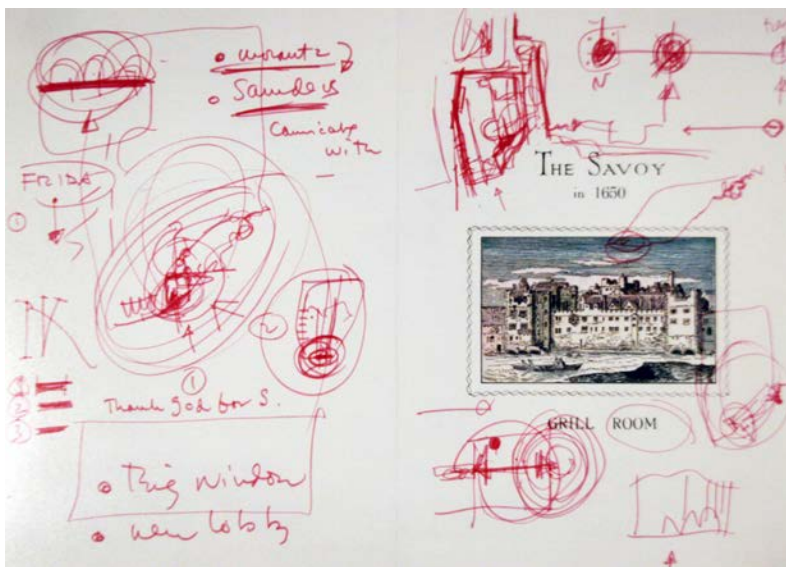
ill.201 (gauche) : Erik Gunnar Asplund, extension de l'hôtel de ville de Göteborg en Suède (1917-37) à partir de la façade classique créée en 1672 par Nicodemus Tessin / © Rolf Broberg / <https://sv.wikipedia.org/>

ill.201 (droite) : Élévation de la façade de la Sainsbury Wing (Competitions Studies, 1985-January 1986) / © Venturi, Scott Brown Collection, The Architectural Archives of the University of Pennsylvania (225.I.A.8601.02).



ill.202 (gauche) : Vue aérienne / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.IV.A.8601.08).

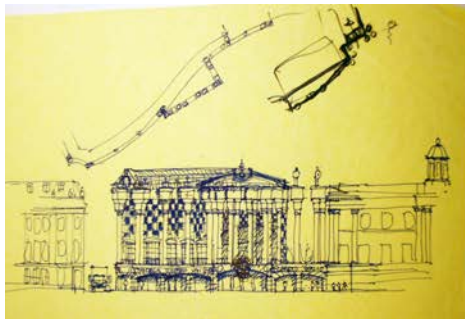
ill.202 (droite) : Élévation générale / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.II.A.8601.01).



ill.203 (gauche&droite) : Idées préliminaires de l'architecte, premiers croquis connus sur un « menu de l'hôtel Savoy » lors du séjour de Venturi à Londres de 1985 / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.I.A.8601.02).

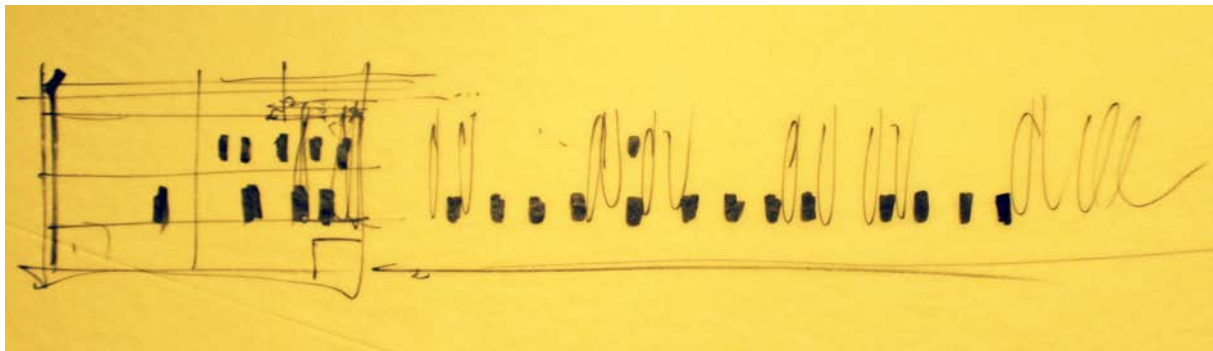
3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214

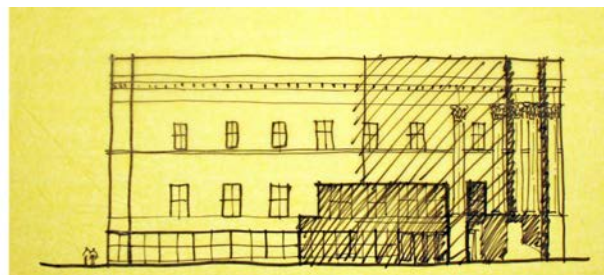


ill.204 (gauche) : Dessin de travail pour l'élaboration de la façade de la *Sainsbury Wing* (Competitions Studies, 1985-January 1986) où le mimétisme l'emporte dans la tradition Beaux-Arts / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.I.A.8601.02).

ill.204 (droite) : Dessin de travail pour l'élaboration de la façade de la *Sainsbury Wing* (Competitions Studies, 1985-January 1986) par rapport à la façade classique de la *National Gallery* / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.I.A.8601.02).



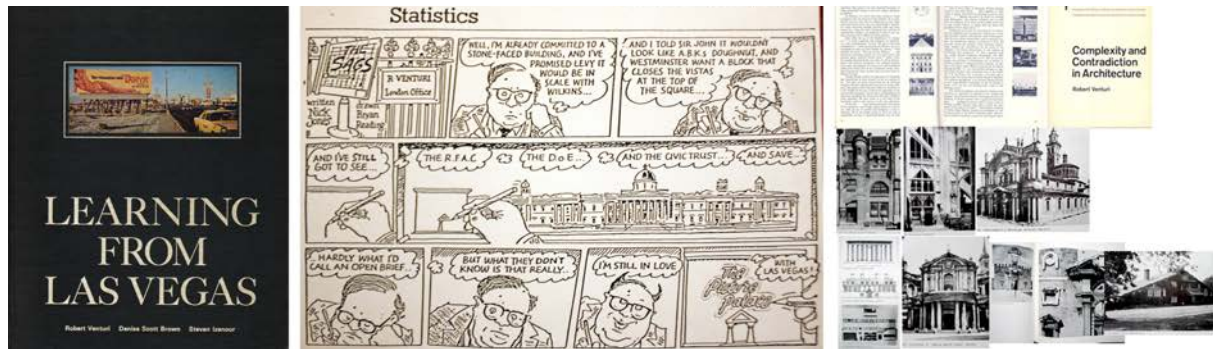
ill.204 : Dessin de travail pour l'élaboration de la façade de la *Sainsbury Wing* (Competitions Studies, 1985-January 1986) laissant le plus transparaître la démarche conceptuelle d'une partition musicale que forme l'ordre classique de la façade de la *National Gallery* / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.I.A.8601.02).



ill.204 (gauche&droite) : Dessin de travail pour l'élaboration de la façade de la *Sainsbury Wing* (Competitions Studies, 1985-January 1986) avec les variations néo-classiques qui seront rejetées mais prédominantes dans les premiers croquis en tant que modèle et contre-modèle / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.I.A.8601.02).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

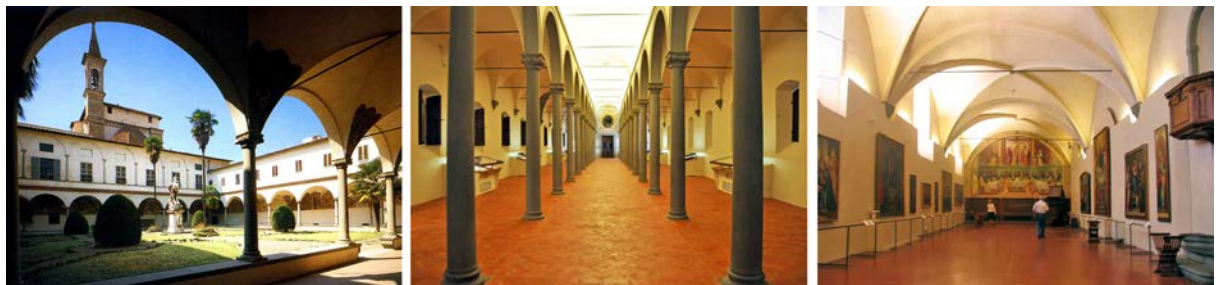
→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214



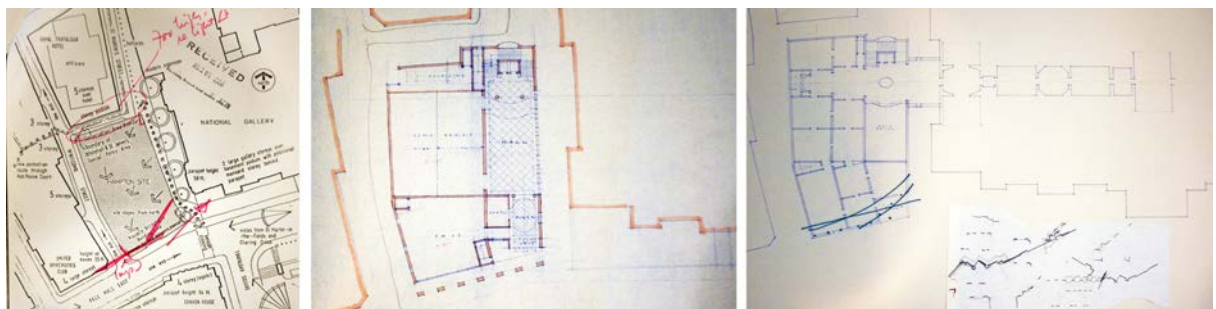
ill.205 (gauche) : Robert Venturi, Denise Scott Brown et Stephen Izenour, *Learning from Las Vegas, Symbolism of Architectural Form*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 1972.

ill.205 (centre) : Caricature dans *Building Design* (February 21, 1986, p. 13) / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.II.A.8601.01).

ill.206 (droite) : Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in architecture*, New York : Museum of Modern Art, 1966.



ill.207 (gauche¢re&droite) : VSBA revendique l'inspiration du Museo di San Marco à Florence. Au cours de l'été 1986, le maître d'œuvre et son équipe conduisent un voyage d'étude et d'immersion en Italie, sous la conduite de Michael Wilson, attaché à la maîtrise d'ouvrage.



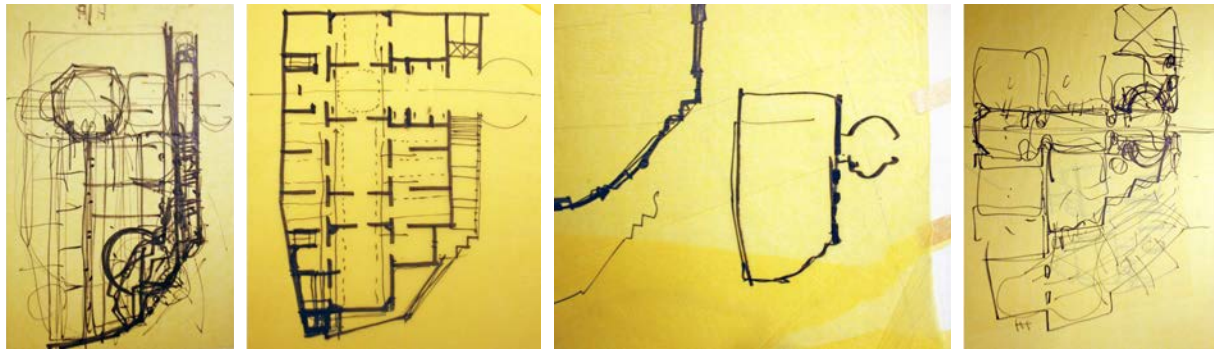
ill.208 (gauche) : Annotation de Robert Venturi sur le rapport réalisé par The City Planning Officer (pour Town Planning Committee) le 5 novembre 1981 (RV Correspondance and Memos 10/86-02/87). On voit ici précisément comment VSBA problématise l'axe angulaire de la façade à venir de la Sainsbury Wing / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.II.A.8601.02).

ill.208 (centre) : Plan masse préliminaire pour la Sainsbury Wing (Competitions Studies, 1985-January 1986) qui confirme la méthode de travail de VSBA par l'abandon de la formule néo-classique / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.I.A.8601.02).

ill.208 (droite) : Plan du niveau galerie retouché et connexion avec la National Gallery (Competitions Studies, 1985-January 1986) / © VSBA Collection, University of Pennsylvania (225.I.A.8601.02).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

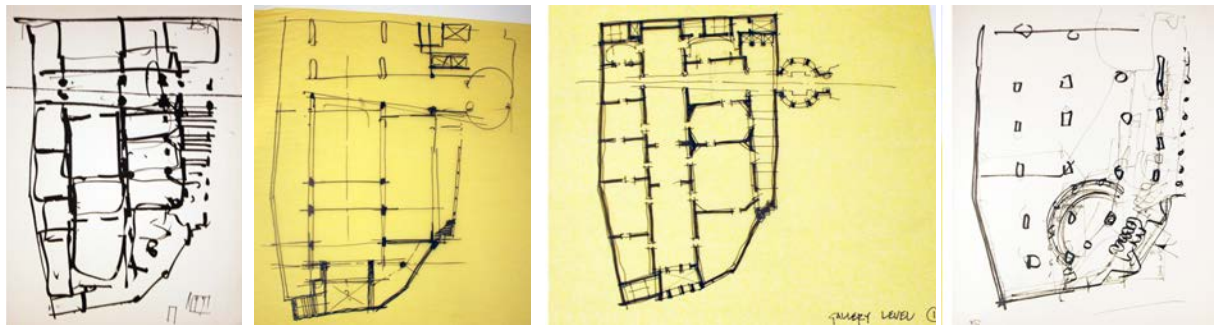
→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214



ill.208 (droite¢re-gauche) : Croquis galerie (Competition Studies, Yellow Trace, 1985) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.03).

ill.208 (centre-droite) : Dessin schématique préparatoire pour la galerie (Schematic Design Sets, July 11, 1986) / © VSBA, University of Pennsylvania (225.I.A.8601.07).

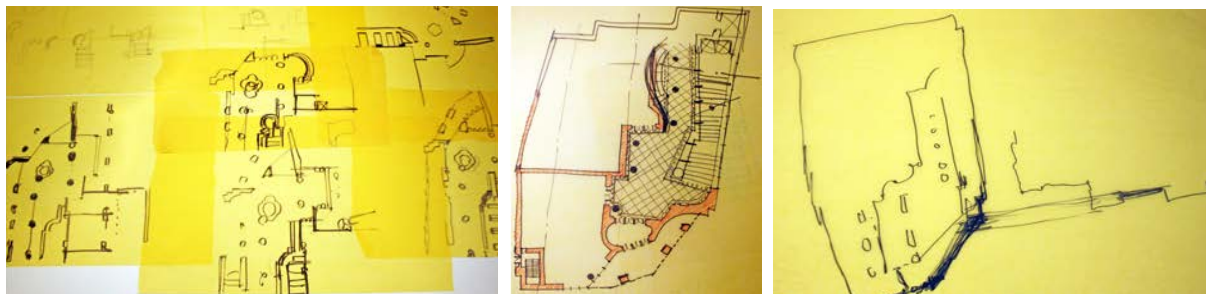
ill.208 (droite) : Croquis galerie (Schematic Design, Yellow Trace, Plans and Sections Pulled for Exhibit at the Architectural League of New York, July 31, 1991) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.31).



ill.208 (centre-gauche) : Croquis galerie (Drawing Photos, Sketches) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.01).

ill.208 (gauche&droite) : Croquis galerie (Schematic Design, Yellow Trace, Gallery Plan Studies, 1986-87) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.29).

ill.208 (droite) : Croquis rdc (Competitions Studies, 1985-January 1986) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.02).



ill.208 (centre) : Croquis rdc (Schematic Design, Yellow Trace, Basement Studies, Post September, 1986) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.24).

ill.208 (droite) : Croquis rdc (Schematic Design, Yellow Trace, Plans and Sections Pulled for Exhibit at the Architectural League of New York, July 31, 1991) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.31).

ill.208 (gauche) : Croquis raccord façade de la *National Gallery* (Schematic Design, Yellow Trace, Entrance Studies, 1986-87) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.34).

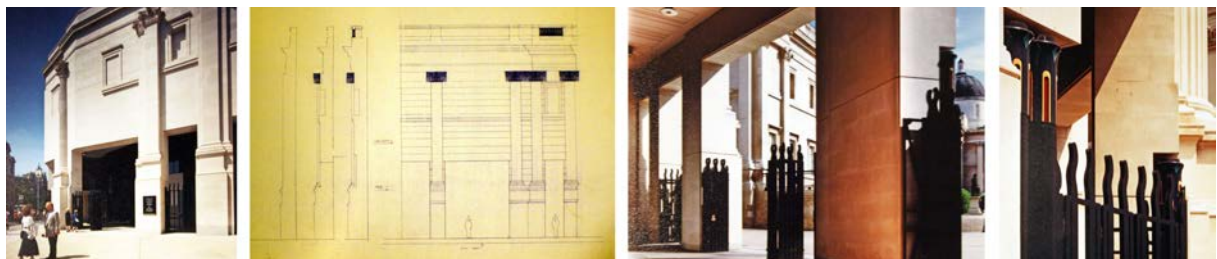
3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214



ill.209 (gauche¢re) : Baldassarre Peruzzi, *palazzo Massimo alle Colonne* (1532), construit sur les ruines de l'Odéon de Domitien, à Rome / © <https://www.studyblue.com/notes/note/n/quiz-4/deck/10823550>

ill.210 (droite) : Michel-Ange, Palais de la place du Capitole (1538- achevés par Giacomo della Porta et les frères Rainaldi) à Rome.



ill.211 (gauche) : Entrée de la *Sainsbury Wing* apparaît sous la forme d'une série d'ouvertures rectangulaires, portiques ouverts sur la place qui renouent ainsi avec le principe de la loggia à l'italienne (As-Built Exterior Photos by Matt Wargo) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.11).

ill.211 (centre-gauche) : Croquis des ordres / élévation (Competition Studies, Prints, 1985-January 1986) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.02).

ill.212 (centre-droite) : Portiques d'entrée (As-Built Exterior Photos by Timothy Soar) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.10).

ill.212 (droite) : Grilles et colonnettes des portiques d'entrée (As-Built Exterior Photos by Richard Bryant) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.09).



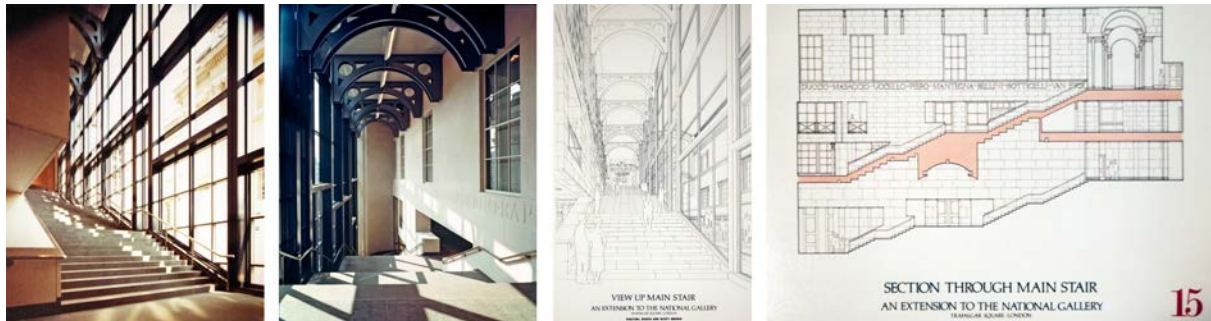
ill.212 (gauche) : Croquis des colonnettes en fonte polychromiques du rez-de-chaussée (Competition Studies, Prints, 1985-January 1986) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.02).

ill.213 (centre) : Charles Barry Junior, colonnes de *The Liverpool Street Station* (1884).

ill.214 (droite) : Escalier monumental menant au niveau galerie / © <http://www.bdonline.co.uk/in-defence-of-the-sainsbury-wing/5021891.article>

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214

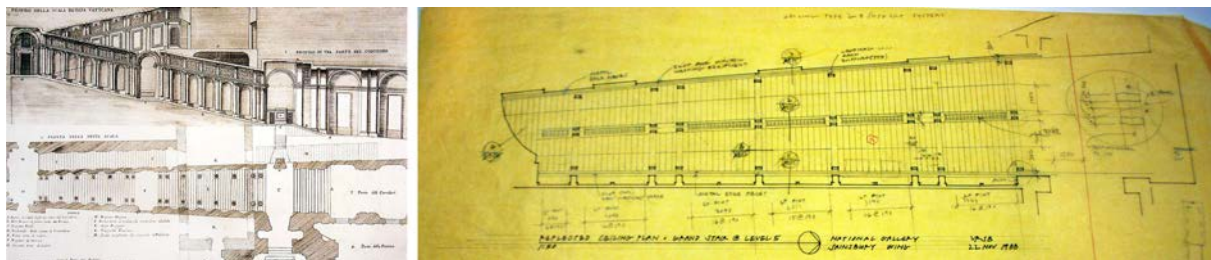


ill.214 (gauche) : Escalier monumental menant au niveau galerie (As-Built Interior Photos by Unknown Photographer) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.15).

ill.214 (centre-gauche) : Escalier monumental (As-Built Interior Photos by Richard Bryant) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.13).

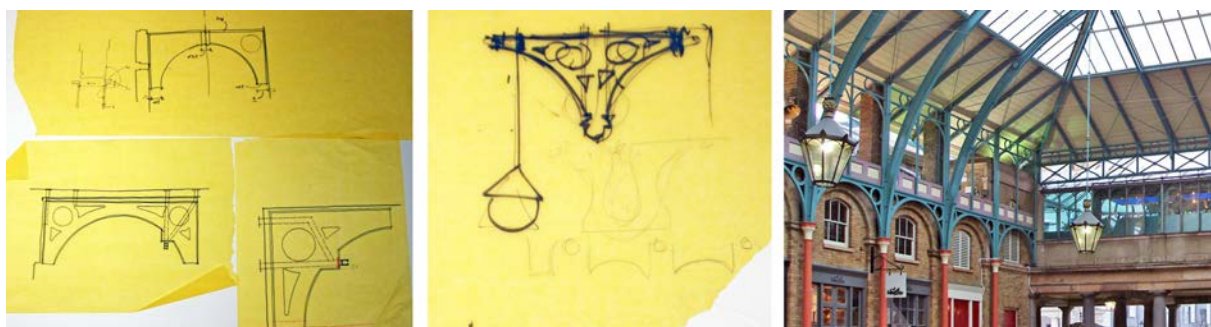
ill.214 (centre-droite) : Escalier monumental (Drawings Photos, Elevations) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.03).

ill.214 (droite) : Coupe des escaliers (Drawings Photos, Construction Details and Sections) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.05).



ill.215 (gauche) : *Scala Regia* du palais du Vatican (réalisé par Antonio da Sangallo le Jeune au début du XVI^e siècle et restauré entre 1663 et 1666 par Le Bernin).

ill.216 (droite) : Plan de l'escalier monumental de la Sainsbury Wing (Exhibit Lithographs, March 1987) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.18).



ill.217 (gauche) : Étude pour les arceaux de l'escalier monumental (Schematic Design, Yellow Trace, Arcade and Entrance Foyer Ceiling Studies, 1986-89) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.35).

ill.218 (centre) : Étude pour les arceaux de l'escalier monumental (Schematic Design, Yellow Trace, Arcade and Entrance Foyer Ceiling Studies, 1986-89) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.35).

ill.218 (droite) : Charles Fowler, arceaux de soutien de la verrière métallique du marché de Covent Garden (1830).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214

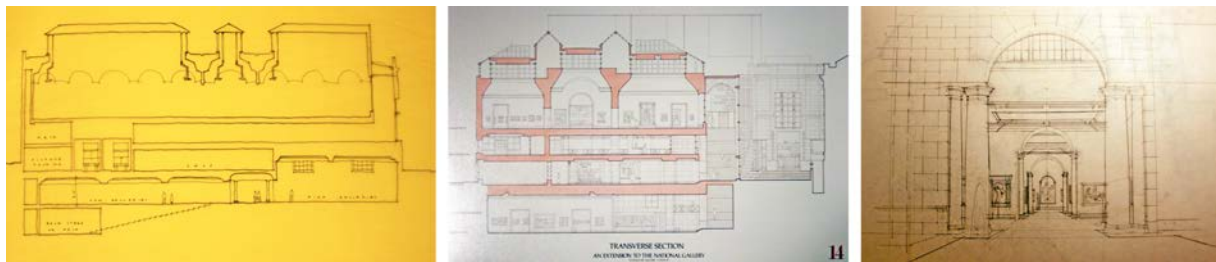


ill.219 (gauche) : Plan du niveau Mezzanine (Drawing Photo, Plans) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.02).

ill.219 (centre-gauche) : Plan du niveau Rez-de-chaussée (*Ibidem*) / © *Ibidem*.

ill.219 (centre-droite) : Plan du niveau Entresol (*Ibidem*) / © *Ibidem*.

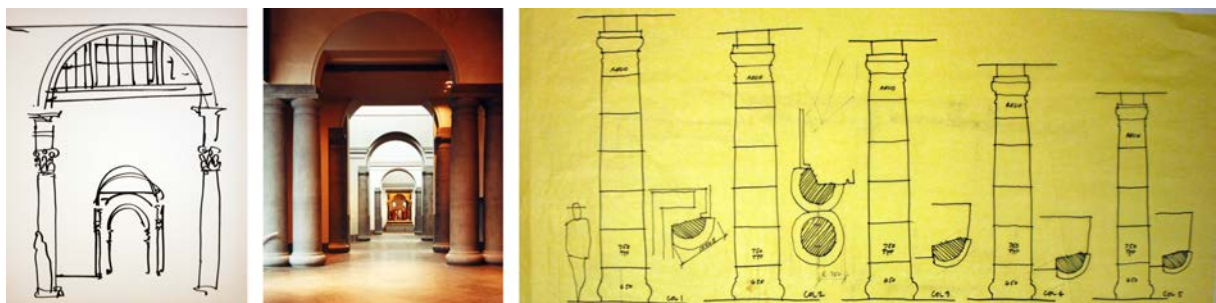
ill.219 (droite) : Plan du niveau Galerie (*Ibidem*) / © *Ibidem*.



ill.220 (gauche) : Coupe longitudinale (Schematic Design, Yellow Trace, Gallery and Section Studies, 1986) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.30).

ill.220 (centre) : Coupe transversale (Schematic Design Sets, Vellums and Prints, April, 1986) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.05).

ill.220 (droite) : Arc d'entrée de la galerie (Exhibit Lithographs and Posters, March, 1987) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.17).



ill.220 (gauche) : Croquis de l'arc d'entrée de la galerie (Drawing Photos, Sketches) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.01).

ill.220 (centre) : Galerie en perspective (As-Built Interior Photos by Richard Bryant) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.13).

ill.220 (droite) : Étude pour l'ordre toscan (Schematic Design, Yellow Trace, Gallery and Section Studies, 1986) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.30).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

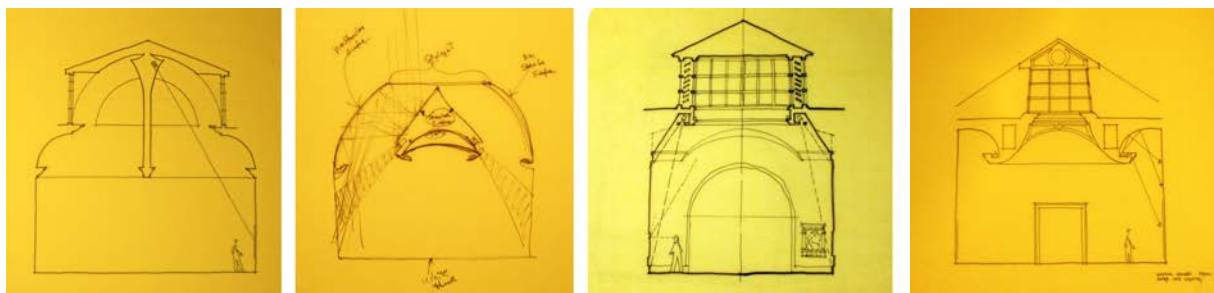
→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214



ill.220 (gauche) : Coupe et plan sur l'effet de perspective de la galerie (Drawing Photos, Construction Details and Sections) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.05).

ill.220 (centre) : Coupe et plan schématique sur l'effet de perspective de la galerie (Schematic Design, Yellow Trace, Gallery Perspective Axis and Bridge Studies, 1986-87) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.33).

ill.221 (droite) : Francesco Borromini, Galleria Spada (1652-53) à Rome / © <http://www.didatticarte.it/>



ill.222 (gauche¢re-gauche¢re-droite&droite) : Coupe schématique pour les salles de la galerie, étude pour la lumière et les ouvertures (Schematic Design, Yellow Trace, Gallery Lighting Studies, 1986-87) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.32).



ill.222 (gauche) : Galerie d'exposition / © <http://hometown-tourist.com/venue/national-gallery/>

ill.222 (centre) : Galerie d'exposition (As-Built Interior Photos by Unknown Photographer) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.15).

ill.223 (droite) : John Soane, *Dulwich Art Gallery* (1811-14).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214



ill.224 (gauche) : Chambranle et ordre toscan engagé d'un des arcs de la galerie (As-Built Interior Photos by Richard Bryant) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.13).

ill.224 (centre-gauche) : Dessin préparatoire (1985-January 1986) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.02).

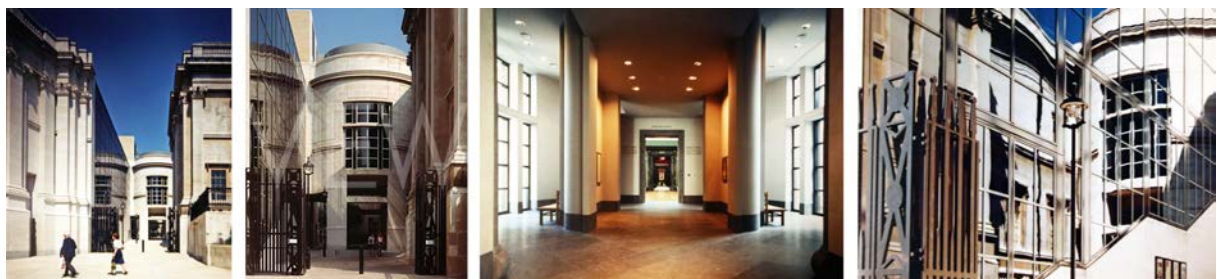
ill.225 (centre-droite&droite) : Filippo Brunelleschi, Vieille Sacristie de *San Lorenzo* et chapelle *Capponi* de *Santa Felicità* (début du XV^e siècle) à Florence.



ill.226 (gauche¢re-gauche) : Vues sur la façade de la *Sainsbury Wing* (As-Built Exterior Photos by Unknown Photographer) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.12).

ill.226 (centre-droite) : Détail de l'ordre corinthien de la façade au niveau de l'articulation (As-Built Exterior Photos by Matt Wargo) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.11).

ill.227 (droite) : Baldassare Longhena, détail du portail de la basilique *Santa Maria della Salute* (1630-87) à Venise.



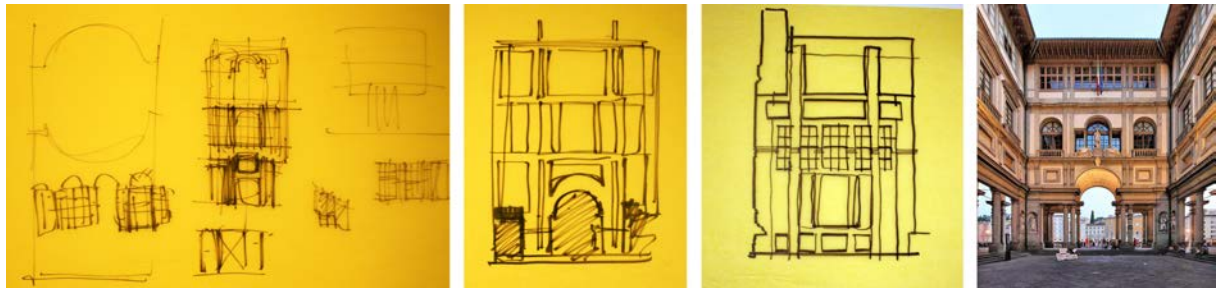
ill.228 (gauche¢re-gauche) : Passage séparant les deux édifices et conduisant, via le pavillon circulaire à *St Martin's Street* (As-Built Exterior Photos by Matt Wargo) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.11).

ill.228 (centre-droite) : Intérieur du pavillon au niveau galerie, assurant la connexion entre la *Sainsbury Wing* et la *National Gallery* (As-Built Interior Photos by Richard Bryant) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.13).

ill.228 (droite) : Façade miroir de la *Sainsbury Wing* sur le passage (Drawing Photos, Construction Details and Sections) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.05).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ SAINSBURY WING OF VSBA (1985-91) : l'expérimentation de la théorie du hangar décoré / p. 200-214



ill.228 (gauche¢re-gauche¢re-droite) : Croquis d'étude pour le pavillon d'articulation entre la Sainsbury Wing et la National Gallery (Schematic Design, Yellow Trace, Gallery Perspective Axis and Bridge Studies, 1986-87) / © VSBA, UP (225.I.A.8601.33).

ill.229 (droite) : Giorgio Vasari, cortile de la galerie des Offices (1560) à Florence / © <http://www.pinterest.com/>



ill.230 (gauche) : Dessin de la façade arrière de la Sainsbury Wing / élévation (Drawing Photos, Elevations) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.03).

ill.230 (centre) : Façade arrière de la Sainsbury Wing (As-Built Exterior Photos by Matt Wargo) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.11).

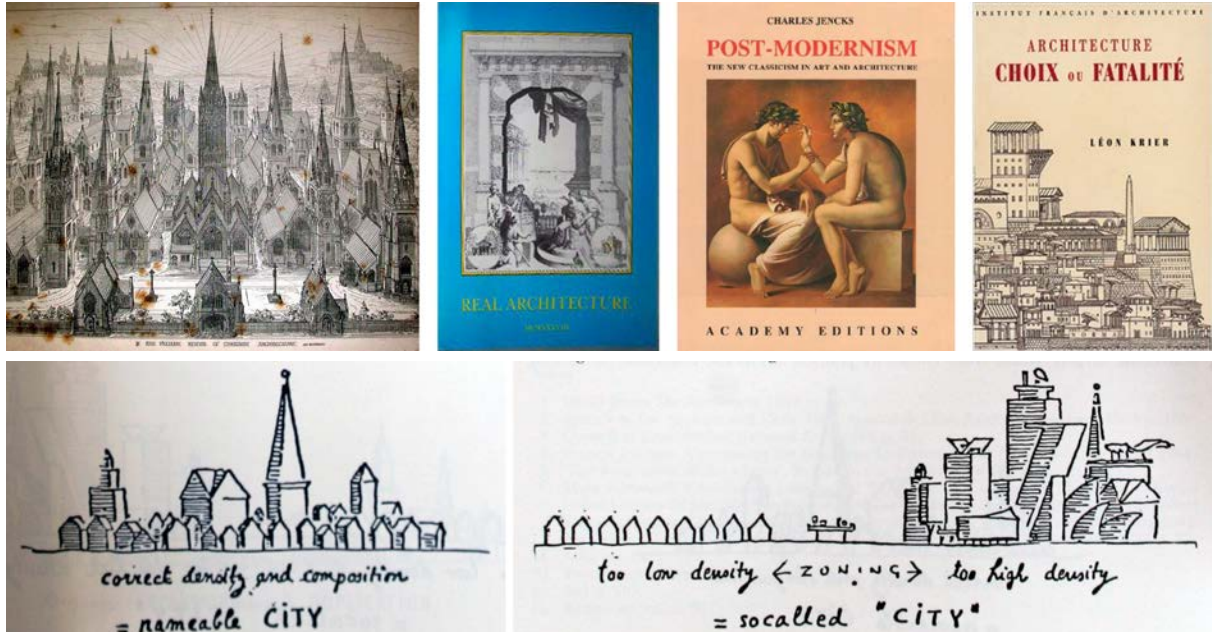
ill.230 (droite) : Côté Whitcomb Street, la façade présente ainsi un simple mur aveugle rehaussé d'un parement de brique qui transforme l'extension en un modeste et discret, voire anodin édifice (As-Built Exterior Photos by Richard Bryant) / © VSBA, UP (225.IV.A.8601.09).



ill.231 (gauche¢re&droite) : VSBA, The Seattle Art Museum (1984-91), Seattle aux Etats-Unis / © <https://www.bluffton.edu/>

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES / p. 187-243

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232



ill.232 (gauche) : Augustus Welby Northmore Pugin, *An apology for the revival of Christian architecture in England* (1843) / © Decorative Arts and Design History, MLITT, université de Glasgow (Sp Coll Euing BG44-c2) <http://special.lib.gla.ac.uk/teach/gothic/revival.html/>

ill.233 (centre-gauche) : Catalogue de l'exposition « *Real architecture (an exhibition of classical buildings by the new generation of architects)* » tenue au Building Centre Gallery de Londres (18th March - 15th April 1987).

ill.234 (centre-droite) : Charles Jencks, *Post-Modernism, The New Classicism in Art and Architecture* (1987).

ill.235 (droite&bas) : Léon Krier, *Architecture : choix ou fatalité* (1996).



ill.235 (gauche) : *Ibidem*.

ill.236 (centre) : Léon Krier, *Vision pour Poundbury* (1987), planification d'une ville nouvelle près de Dorchester dans le comté du Dorset pour le prince Charles / © <http://www.ecocompactcity.org/>

ill.237 (droite) : Léon Krier, *Vision idéale* peinte par Carl Laubin d'une cité dénommée *Atlantis* (1987) / © <http://www.johnsimpsonarchitects.com/>

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232



ill.238 (gauche-haut) : *The Palm Court Hotel* en 1979, Richmond-upon-Thames / © Architectural Press Archive / RIBA Collections (RIBA47796) / or in Peter Blundell Jones, "Richmond Riverside, Sugaring the pill", *AR*, no. 101, November 1988, p. 87-90.

ill.238 (droite-haut) : Vue générale de *Richmond Riverside* depuis *Bridge Street*, après le réaménagement par Erith & Terry (1988), Richmond-upon-Thames / © Janet Hall / RIBA Collections (RIBA3537-63).

ill.239 (gauche-bas) : Joseph Mallord William Turner, *Richmond Hill Bridge* (1808) / © Tate.

ill.240 (droite-bas) : W. J. Ansell, *The Town Hall* (1893).



ill.240 (gauche) : *The Henry Laxton's Tower House* (1856) / © Roberto Herrett.

ill.240 (droite) : Vue partielle de *Richmond Riverside*, après le réaménagement par Erith & Terry (1988) ; de droite à gauche : *The Henry Laxton's Tower House* (1856), *The Palm Court* (1850) et *The Heron House* (1716) / © David Watkin, *Radical Classicism, The Architecture Of Quinlan Terry* (2006), p. 93.

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232

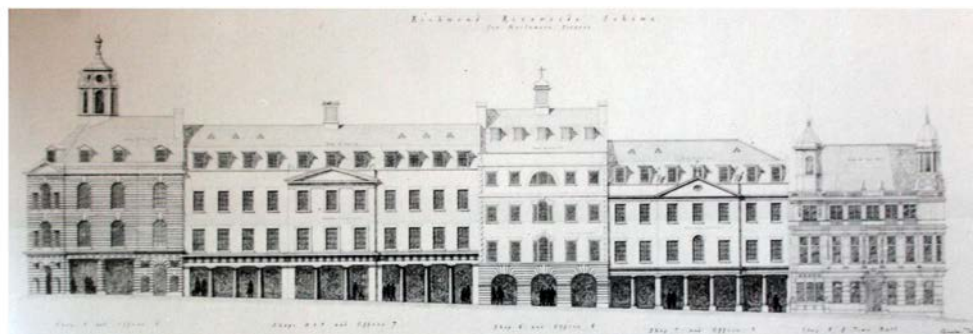


ill.240 (gauche-haut) : Quinlan Terry, *The Castle* (édifice de bureaux) et le restaurant au bord de la Tamise (1984-88) in David Watkin, *Radical Classicism, The Architecture Of Quinlan Terry* (2006), p. 93.

ill.240 (droite-haut) : Quinlan Terry, intérieur de bureaux de *Richmond Riverside*, in Peter Blundell Jones, "Richmond Riverside, Sugaring the pill", *AR*, no. 101, November 1988, p. 87-90.

ill.241 (gauche-bas) : William Chambers, Proposition pour la reconstruction de *Richmond Palace* (1765) / © <https://commons.wikimedia.org/>

ill.241 (droite-bas) : Élévation développée de *The Castle* (1984-88) par Quinlan Terry, in Clive Aslet, *Quinlan Terry, The Revival of Architecture* (1986).



ill.242 (gauche) : Quinlan Terry, rez-de-chaussée des nouveaux bâtiments commerciaux qui structurent l'intersection *Bridge Street* et *Hill Street* (1984-88).

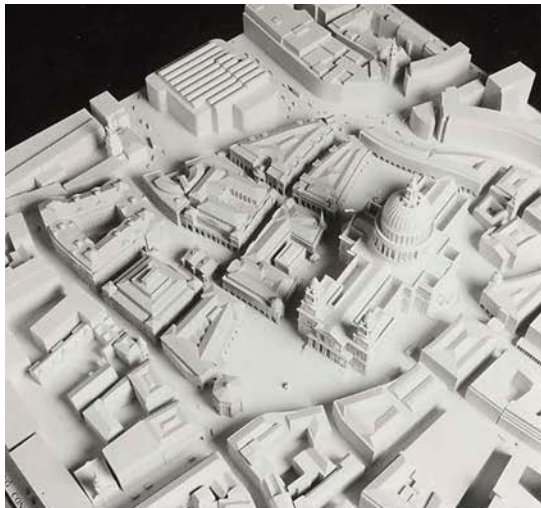
ill.242 (droite) : Élévation développée de *The Castle* (1984-88) par Quinlan Terry, in Clive Aslet, *Quinlan Terry, The Revival of Architecture* (1986).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232



ill.243 (gauche-haut) : Tableaux de Carl Laubin, *Paternoster Square* (1988) et *The Square Mile* (1997) / © <http://www.johnsimpsonarchitects.com/>

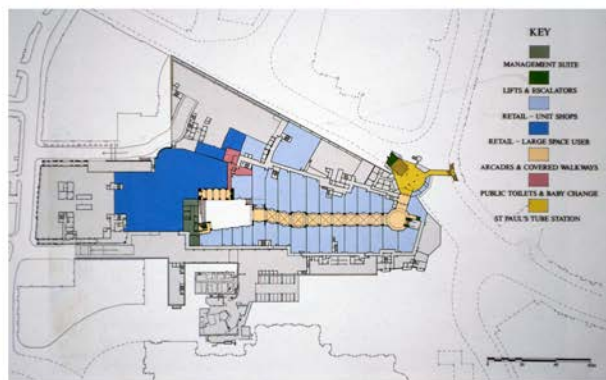


ill.243 (gauche-haut) : Maquette du programme de John Simpson pour *Paternoster Square*, patronné par le prince et présenté en février 1988, in Charles Jencks, "Prince Charles and the architectural debate", *AD*, vol. 59, no. 5/6, May-June 1989, p. 1-89.

ill.243 (droite-haut&gauche-bas& droite-bas) : Maquettes / © <http://www.johnsimpsonarchitects.com/pa/Paternoster.html>

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232



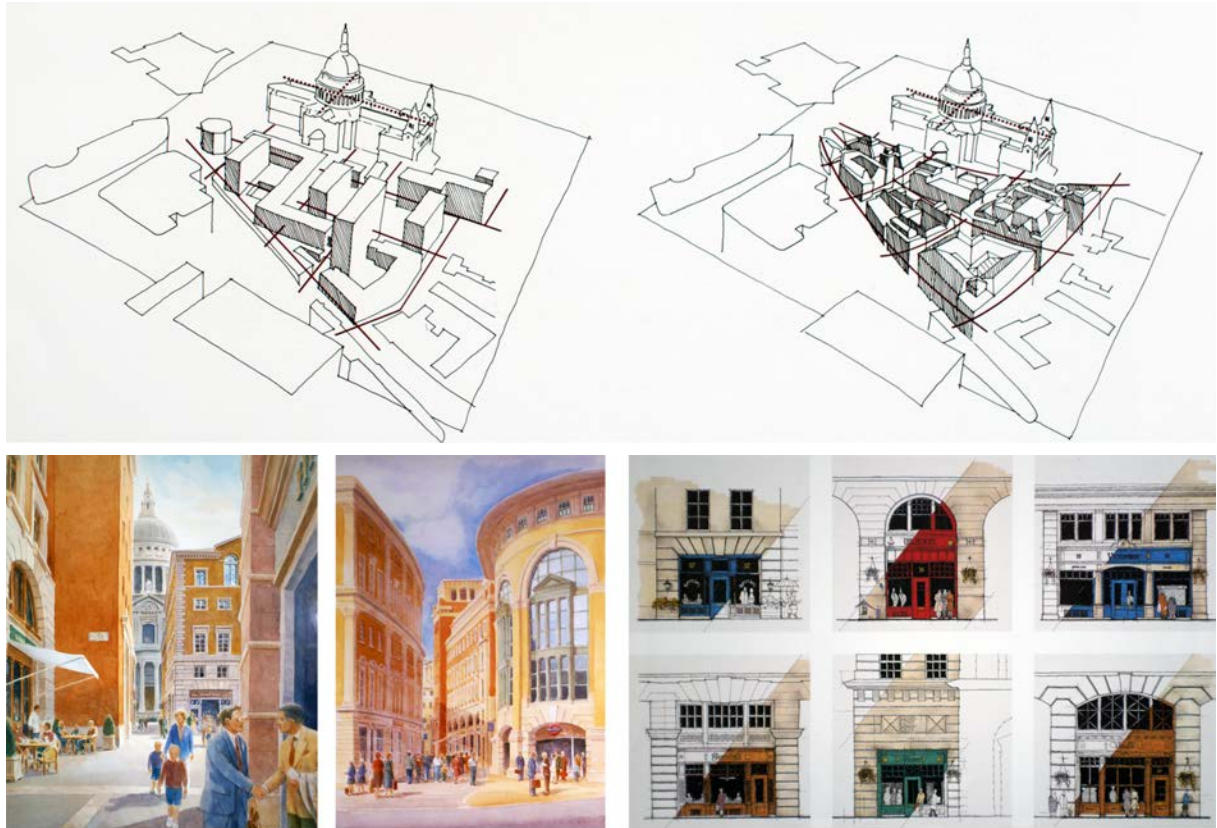
ill.244 (haut) : Plan de présentation du réaménagement de Paternoster Square proposé par de John Simpson, associé à l'architecte Terry Farrell comme coordinateur et planificateur en chef, associé aux architectes Demetri Porphyrrios, Allan Greenberg, Robert Adam, Thomas Beeby et Quinlan Terry, in *Paternoster Associates, Paternoster Square, The Masterplan* (1990), p. 23-24.

ill.244 (gauche-bas) : Niveau rez-de-chaussée, in *Ibidem*, p. 33.

ill.244 (droite-bas) : Niveau sous-sol, in *Ibidem*, p. 33.

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232

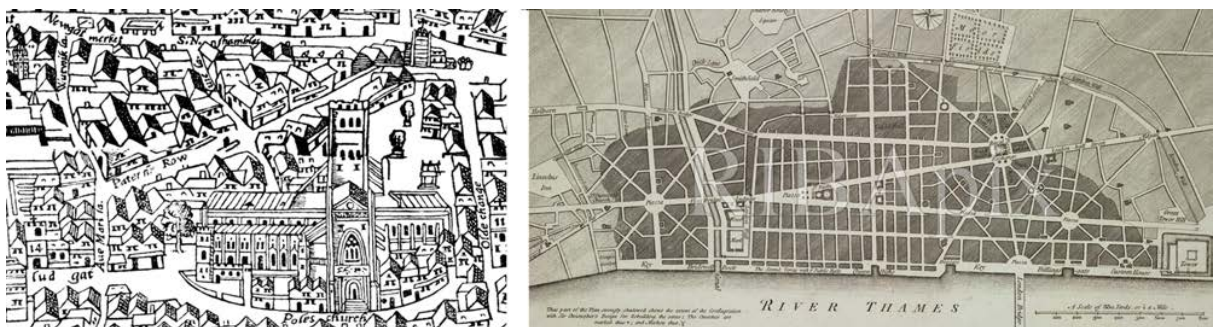


ill.244 (haut) : Étude sur le parcellaire, avec la comparaison du Paternoster Square de Holford (1956) et la nouvelle planification à venir, in *Ibidem*, p. 26.

ill.245 (gauche-bas) : Vue des rues du nouveau quartier, in *Ibidem*, p. 28.

ill.245 (centre-bas) : Vue des rues du nouveau quartier, in *Ibidem*, p. 31.

ill.245 (droite-bas) : Étude / présentation : les vitrines du nouveau quartier, in *Ibidem*, p. 32.



ill.246 (gauche) : Plan Agas daté de 1555, in *Ibidem*, p. 12.

ill.246 (droite) : Christopher Wren plan pour la reconstruction de la City suite au Grand Incendie de Londres en 1666 / © RIBA Collections (RIBA21865).

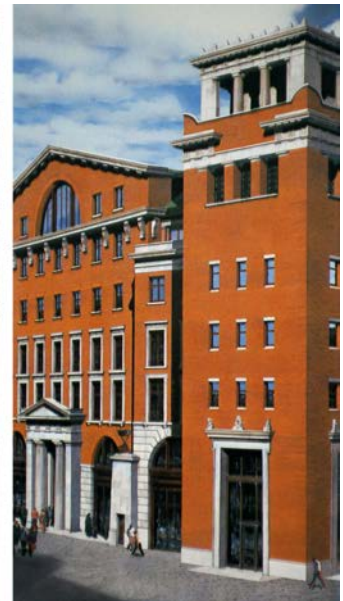
3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232



ill.247 (gauche) : *Building Group 1 : Terry Farrell & Company, Sidell Gibson Partnership, Paternoster Square Building elevation, in Paternoster Associates, Paternoster Square, The Masterplan (1990), p. 47.*

ill.248 (droite) : *Building Group 1 : Terry Farrell & Company, Sidell Gibson Partnership, Newgate Street Building elevation, in Ibidem, p. 47.*



ill.249 (gauche) : *Ivy Lane Arcade, in Ibidem, p. 35.*

ill.250 (centre-haut) : *Building Group 2 : Terry Farrell & Company, Robert Adam – Winchester (Architects) Ltd, Paternoster Square Building elevation, in Ibidem, p. 49.*

ill.251 (centre-bas) : *Building Group 2 : Terry Farrell & Company, Robert Adam – Winchester (Architects) Ltd, Newgate Street Building elevation, in Ibidem, p. 49.*

ill.252 (droite) : *Building Group 3 : Demetri Porphyrios Associates, Paternoster Square elevation, in Ibidem, p. 51.*

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232



ill.253 (gauche) : Building Group 4 : Allan Greenberg, Architect, St Paul's Church Yard elevation, in *Ibidem*, p. 52.



ill.254 (droite) : Building Group 5 : John Simpson & Partners, St Paul's Church Yard, in *Ibidem*, p. 54.



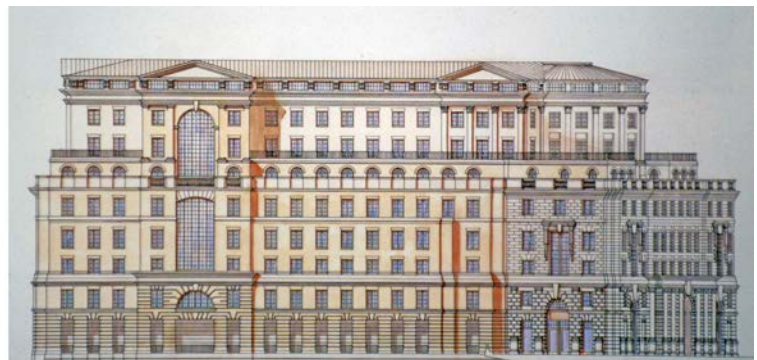
ill.254 (gauche) : Building Group 5 : John Simpson & Partners, Elevation facing Juxon Site, in *Ibidem*, p. 55.



ill.254 (droite) : Building Group 5 : John Simpson & Partners, Paternoster Square elevation, *Ibidem*, p. 55.



ill.255 (gauche) : Christopher Wren, Temple Bar dans sa situation originale sur Fleet Street (cliché de 1900), in *Ibidem*, p. 12.



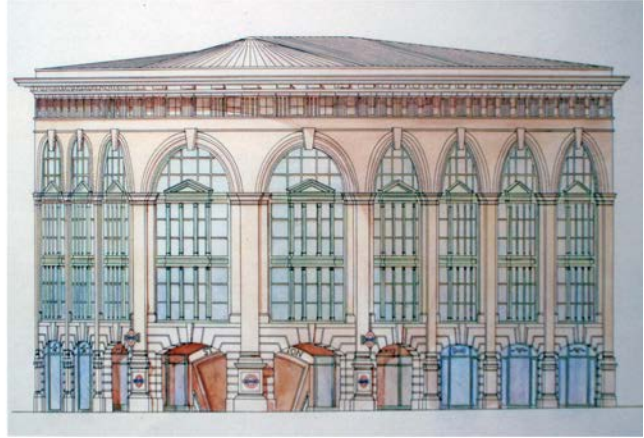
ill.256 (droite) : Building Group 6 : Hammond Beeby & Babka, Paternoster Row elevation, in *Ibidem*, p. 57.

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

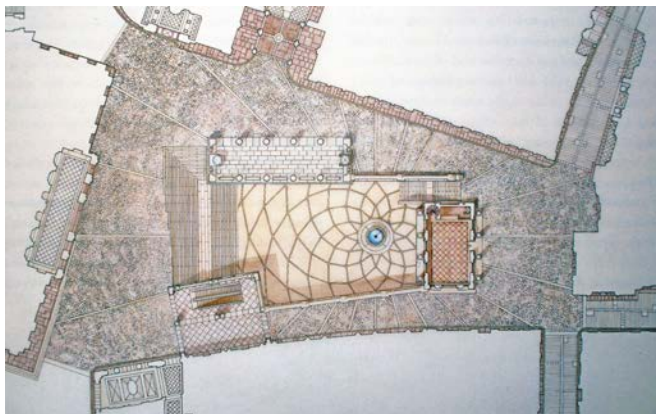
→ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / néoclassicisme (1984-95) / p. 216-232



ill.257 (gauche) : Building Group 7 : Quinlan Terry, St Paul's Church Yard elevation, in *Ibidem*, p. 60.



ill.258 (droite) : Building Group 8 : Hammond Beeby & Blabka, Cheapside elevation, in *Ibidem*, p. 61.



ill.259 (gauche) : The Square : Hammond Beeby & Babka, Demetri Porphyrios Associates, John Simpson & Partners, Plan of Paternoster Square showing the Lower Court, in *Ibidem*, p. 59.



ill.259 (droite) : Paternoster Square et Lower Court, in *Ibidem*, p. 35.



ill.260 (gauche) : Vue depuis Lower Court regardant à l'est le Pavilion, in *Ibidem*, p. 59.



ill.260 (centre) : Paternoster Square regardant le nord-est vers The Loggia, in *Ibidem*, p. 58.



ill.260 (droite) : John Simpson, maquette en bois / © <http://www.johnsimpsonarchitects.com/>

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES / p. 187-243

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / cité mémorielle (1996-2003) / p. 233-243



ill.261 (gauche) : William Whitfield, réhabilitation de la bibliothèque de l'université de Glasgow (1963-68).

ill.262 (centre) : William Whitfield, réhabilitation de l'*Institute of Chartered Accountants* (1964-70) édifié par John Belcher (1890-93), 11 Copthall Ave, Londres / © Colin Westwood, Architectural Press Archive, RIBA Collections (RIBA51030).

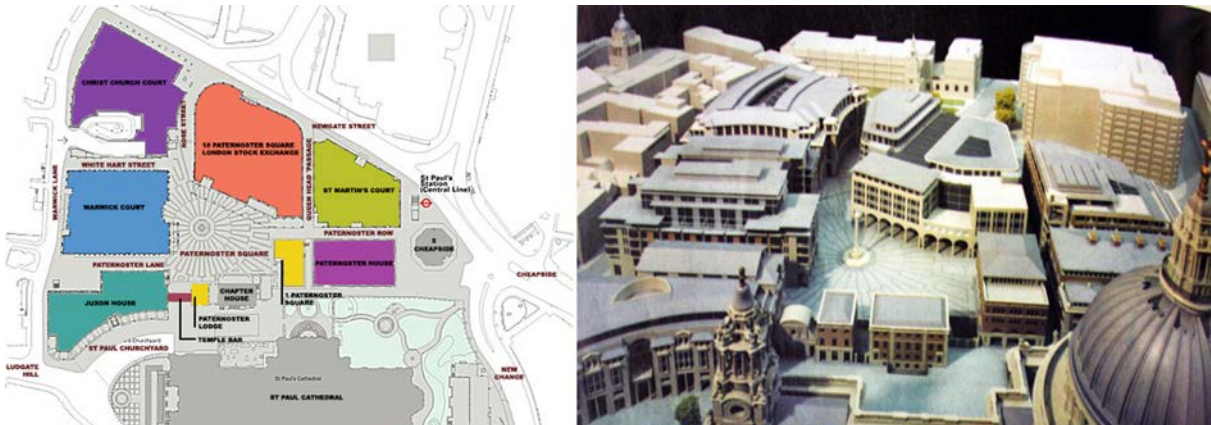
ill.263 (droite) : William Whitfield, The Hunterian Art Gallery, réhabilitation de la galerie d'art de l'université de Glasgow (1981) ; l'extension de la bibliothèque associe le remontage de la façade de la maison détruite de l'architecte Charles Rennie Mackintosh.



ill.264 (gauche¢re-gauche) : William Whitfield, *Richmond House*, ministère de la santé (1987-89), 79 Whitehall / © seconde photo in "RIBA Awards 1989", *RIBA Journal* (1990, p. 36).

ill.265 (centre-droite) : Norman Shaw, *New Scotland Yard* (1887-1906), Westminster.

ill.266 (droite) : Basse Court d'*Hampton Court Palace* proche dans son esthétique du palais royal de *Whitehall* de Westminster anciennement sur le dit site de *Richmond House* à Westminster.



ill.267 (gauche) : Plan recolorisé issu de <http://www.paternostersquare.info/home.aspx>

ill.267 (droite) : Maquette / © in "Paternoster Square", *AJ* (1997, p. 10-11).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

→ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / cité mémorielle (1996-2003) / p. 233-243



ill.267 (haut&bas) : Vue aérienne du Paternoster Square de William Whitfield / © <http://www.flickr.com/> & <http://kevinallen.photodeck.com/media/6753cb94-0521-11e0-8421-39ee2672edeb>

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / cité mémorielle (1996-2003) / p. 233-243



ill.268 (gauche¢re) : William Whitfield, colonne de l'ordre corinthien sur *Paternoster Square* (en pierre de Portland de vingt-trois mètres de haut, surmontée d'un pot à feu en cuivre doré).

ill.269 (droite) : Inigo Jones, portique de la cathédrale *St Paul* (1630), construit en 1639 et détruit en 1666 / © dessin Henry Flitcroft daté de 1727 / RIBA Collections (RIBA16899).



ill.270 (gauche) : Christopher Wren, *The Temple Bar* (1672), porte élevée à l'origine sur *Fleet Street*, réédifiée sur le site de *Paternoster Square* alors qu'elle se trouvait à l'état d'abandon dans une propriété au nord de Londres.

ill.271&272 (centre) : Christopher Wren, *The Chapter House* & William Whitfield et Sheppard Robson ; *Paternoster Lodge*, No. 2 *Paternoster Square* ; Christopher Wren, *The Temple Bar* (1672).

ill.271&272 (droite) : Vue générale sur la place.



ill.273 (gauche-haut) : Cité Idéale (vers 1470) peinture supposée de Piero della Francesca, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

ill.273 (gauche-bas) : Cité Idéale (fin du XV^e siècle) peinture supposée de Pinturicchio ou Laurana, Baltimore Museum of Art.

ill.274 (droite) : Place du Capitole à Rome, d'après les travaux débutés par Michel-Ange.

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / cité mémorielle (1996-2003) / p. 233-243



ill.275 (gauche) : Christopher Wren plan pour la reconstruction de la City suite au Grand Incendie de Londres en 1666 / © RIBA Collections (RIBA21865).

ill.276 (droite) : Cathédrale St Paul depuis Ludgate Hill, avec Juxon House sur la gauche.



ill.276 (gauche & centre-gauche) : William Whitfield et Sidell Gibson, Juxon House sur le Churchyard bordant la cathédrale St Paul.

ill.276 (centre-droite & droite) : détails.



ill.277 (gauche) : MacCormac Jamieson Prichard, Warwick Court.

ill.278 (centre) : Peressutti Enrico, Ernesto Nathan Rogers, Piazza Meda (1958-69) à Milan.

ill.279 (droite) : Kenneth Capon for Architects Co-Partnership, Albert Sloman Library de l'université de Essex (1964-67).

3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / cité mémorielle (1996-2003) / p. 233-243



ill.280 (gauche) : Eric Parry et Sheppard Robson, No. 10 Paternoster Square, siège du London Stock Exchange.

ill.280 (centre) : Portique du No. 10 Paternoster Square.

ill.281 (droite) : Giuseppe Terragni, Casa del Fascio (1932-36) à Côme.



ill.282 (gauche) : Whitfield & Sidell Gibson, No. 1 Paternoster Row.

ill.282 (centre&droite) : Vue sur Paternoster Square avec No. 1 Paternoster Row.



ill.283 (gauche) : Rue perpendiculaire, Queen Head passage, dans l'axe du portail nord de la cathédrale.

ill.284 (centre&droite) : Périmètre extérieur formé Warwick Lane (à l'ouest), Newgate Street (au nord) et le carrefour de Cheapside (à l'est) / © <http://www.mimoa.eu/>.

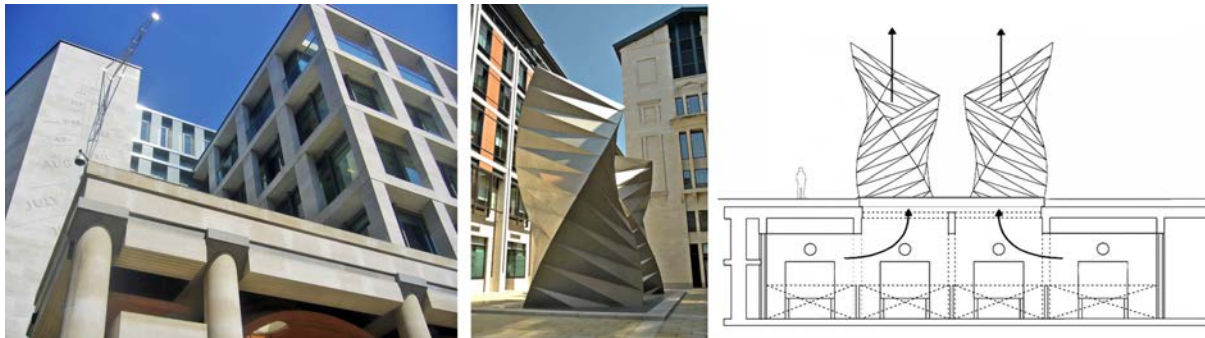
3. LE DÉNOUEMENT DES TROIS GRANDES AFFAIRES LONDONIENNES

➔ PATERNOSTER SQUARE : la radicalité au-delà de la problématique du style / cité mémorielle (1996-2003) / p. 233-243



ill.285 (gauche) : No. 5 Cheapside, vestige de l'ancien Paternoster Square de William Holford.

ill.286 (centre&gauche) : Projet de réhabilitation menée par Rolfe Judd / AMSPROP (2015).



ill.287 (gauche) : Lida Cardozo Kindersley et Frank King, cadran solaire Noon-Mark (10 Paternoster Square et Rose Street).

ill.288 (centre) : Thomas Heatherwick, sculpture en acier inoxydable Vents (Paternoster Lane).

ill.288 (droite) : Coupe du système d'aération des galeries souterraines avec les puits de ventilation que dissimule la sculpture.



ill.289 (gauche¢re) : Elisabeth Frink, *The Shepherd and Sheep* (1975) à l'intersection avec Paternoster Row et de Paternoster Square (entre No. 10 Paternoster Square et No. 1 Paternoster Row).

ill.289 (droite) : Prise de vue datée de 1991 / © (A07T1E) <http://www.alamy.com/stock-photo-shepherd-and-sheep-statue-by-elizabeth-frink-in-the-old-paternoster-3234845.html>